curente și sinteze

Grădina ca artă rămîne o entitate greu de definit: fiecărei definiții i se găsesc, la nevoie, exemple contrarii, detalii care o contrazic. Există totuși o „grădină metafizică" pentru omul civilizat — și ei îi sînt consacrate aceste pagini.
Realitatea ambiguă a grădinii a structurat și cartea de față: în imposibilitate de a defini exact indefinibilul, am încercat să epuizăm suita grădinilor concrete, din Antichitatea îndepărtată și pînă astăzi, în măsura atestării documentare a fenomenului. Sperăm că cercetarea grădinilor mai importante duce la degajarea unei „idei de grădină", dincolo de epoci și de stiluri.

VIORICA S. CONSTANTINESCU

Lei 358
ISBN 973-33-0122-1

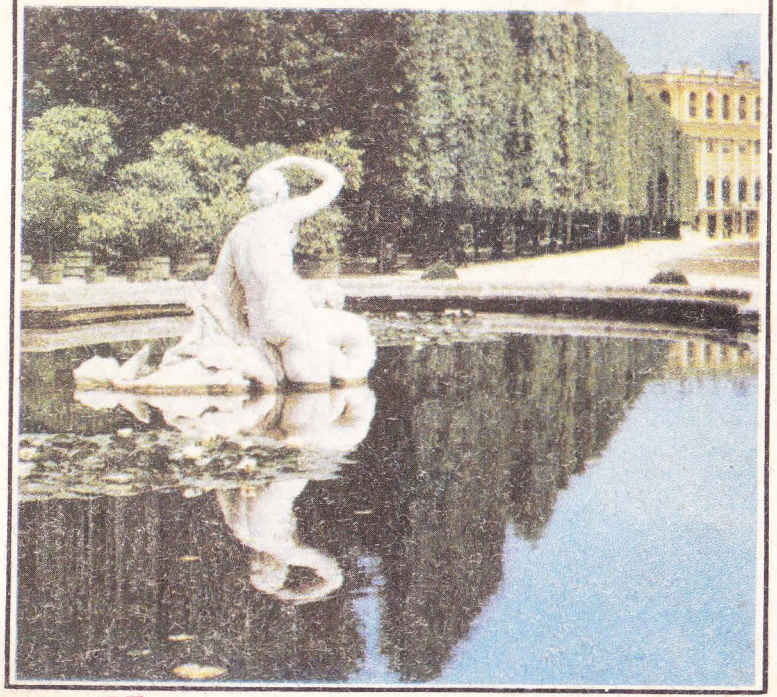
Pe copertă: *Parterul central din grădina Schönbrunn* (vedere parțială). *Viena*

curente și sinteze

Arta grădinii

viorica s. constantinescu

58



editura meridiane

au apărut:

DAN GRIGORESCU	Expresionismul
VIORICA GUY MARICA	Arta gotică
HENRI FOCILLON	Anul o mie
PAUL SIGNAC	De la Delacroix la neoimpresionism
VIORICA GUY MARICA JEAN GRENIER	Clasicismul în pictura franceză Eseuri asupra picturii contemporane
DAN GRIGORESCU	Cubismul
ION BIBERI	Arta suprarealistă
PAUL CONSTANTIN	Industrial Design
NICOLAS SCHÖFFER	Noul spirit artistic
ROBERT GOLDWATER	Primitivismul în arta modernă
VIRGIL VĂTĂȘIANU	Metodica cercetării în istoria artei
DAN GRIGORESCU	Pop Art
GRIGORE ARBORE	Futurismul
RENÉ BERGER	Artă și comunicare
HUGH HONOUR	Neoclasicismul
MIRCEA DEAC	Impresionismul în pictura românească
S. TSCHUDI MADSEN	Art Nouveau
VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ	Pontormo și manierismul
AMELIA PAVEL	Expresionismul și premisele sale
GRIGORE ARBORE	Cetatea ideală în viziunea Renașterii
PAUL OVERY	De Stijl
DAN GRIGORESCU	Constelația Gemenilor
ANDREI CORNEA	„Primitivii" picturii românești moderne
ELIZABETH GECK	Gutenberg și arta tiparului
MARIUSZ KARPOWICZ	Arta poloneză în secolul al XVII-lea

ARTA GRĂDINII

De asemenea, potrivit primei constituiri a naturii, omul a fost creat apt pentru liniştea contemplării şi de aceea l-a aşezat Domnul în raiul desfătărilor.

BONAVENTURA,
Itinerarium mentis in Deum

Toate drepturile asupra prezentei ediţii
sînt rezervate Editurii Meridiane

ISBN 973-33-0122-1

Grădina — obiect estetic

Drumul omenirii a început, potrivit celor mai multe mitologii, într-o grădină, într-un „pairidaeza", spaţiu împrejmuit, refugiu, adăpost, loc al genezei şi al morţii în acelaşi timp. „Dacă se ţine seama de faptul că nostalgia paradisului se lasă paralel descifrată în comportamentul religios al omului societăţilor arhaice, este normal să presupunem că amintirea mitică a unei beatitudini fără istorie urmăreşte umanitatea din momentul în care a luat cunoştinţă de situaţia ei în cosmos" [1]. Grădinile sacre antice şi grădinile medievale mînăstireşti au refăcut în istorie ficţiunea mitică, păstrînd încă vie dimensiunea ei sacră.

Grădina urbană, suburbană, privată sau imperială este, în acelaşi timp, replica naturii faţă de antinatura oraşului şi o formă hiperrafinată de pastoralism prin care omul civilizat reia în posesie estetică natura. „Floare a civilizaţiilor", cum a fost numită, grădina este un obiect de artă special, o *creaţie* ce caracterizează mai ales acele epoci în care cultura devine civilizaţie.

Izomorfă în planul semnificatului cu paradisul, vîrsta de aur, copilăria, uterul matern — imagini arhetipale ce implică ideea de primordialitate fericită —,

dar și cu grota, casa, biserica, imagini ale refugiului, spațiului ocrotit, grădina este una dintre figurile imaginarului ce ar comporta o hermeneutică deosebit de complexă [2].

Ca obiect estetic, grădina se bazează pe o ambiguitate ontologică : în timp ce o sculptură sau o pictură este evident un analog al unui obiect natural, o „paranatură", grădina, creație umană, analog al naturii, rămîne, în continuare, natură : arborii, arbuștii, chiar tăiați în romburi, sfere sau alte figuri, florile și iarba continuă să trăiască după legile naturii, să înfrunzească primăvara, să moară iarna, să rodească, să aibă nevoie de lumină și de apă, cu alte cuvinte materia în care se întrupează ideea, în cazul grădinii, este vie. Dar natura este ea estetică ? S-au întrebat și Platon *(Timeu)* și Kant și alți filosofi și esteticieni. Numai în funcție de esteticitatea naturii se poate stabili esteticitatea peisajului și apoi a „peisajului ideal" sau „absolut" [3] care este grădina. Problematica esteticității grădinii nu este una simplă : cum se raportează grădina la natură și la artă ? Este ea natură care pare artă sau artă care pare natură ? În ce măsură esteticitatea naturii se răsfrînge asupra esteticității grădinii ?

După unii esteticieni, natura este indiferentă estetic, nici frumoasă, nici urîtă, ea există pur și simplu și este în cel mai bun caz utilă. Numai mediată de contemplație ea poate deveni estetică. Se știe că, în general, pentru țăran, natura ca peisaj nu există, pentru el natura este doar sursă de existență, el nu are timp să o contemple dezinteresat : norii aduc ploaie, soarele aduce căldura necesară rodirii pămîntului, pomii dau fructe, iarba este hrana vitelor, florile sînt și ele bune la ceva, răsăritul soarelui

înseamnă începerea muncii, iar apusul sfîrșitul ei. Transcendența acestei naturi se caracterizează printr-o rațiune utilitară : creatorul suprem nu este un *deus artifex*, cum era considerat de filosofii și artiștii medievali și renascentiști, ci tot un țăran care manevrează cosmosul astfel încît să fie bun la ceva. *Natura frumoasă* ar fi o invenție a citadinului care vine dintr-o lume deja modelată, artificială, creată de un *Deus* care nu mai este țăran, ci arhitect, geometru sau pictor. Natura i se pare doar contemplatorului citadin un tablou, o operă de artă. Ideea de a căuta frumosul în afara artei, ori o impresie de frumos născută din contemplarea naturii ar fi, potrivit acestei concepții, falsă, căci noi descoperim frumosul în natură pentru că l-am creat mai întîi în artă.

Totuși, încă în Renaștere, frumosul era considerat o categorie ce depășește domeniul artisticului : natura este și ea frumoasă pentru că este opera unui creator ce stăpînește perfect legile geometriei și ale matematicii. De aceea ea poate deveni un *prototip* al artei, adică obiect de imitație. Dacă armonia, ordinea, desfătarea și adecvarea formei la destinație definesc frumosul, cum susțineau teoriile artistice renascentiste, atunci acestea toate pot fi întîlnite și în natură. Ideea frumosului natural ca model pentru frumosul artistic o susținea însuși Leonardo da Vinci. Mai tîrziu, în *Critica facultății de judecare*, Kant, bazîndu-se pe alte argumente decît esteticienii Renașterii, consideră frumosul ca fiind deopotrivă categorie a artei și a naturii, cu alte cuvinte există artă frumoasă și natură frumoasă. Dar acceptarea esteticității naturii nu rezolvă decît în parte problema esteticității grădinii. Dacă natura este frumoasă, dacă materia grădinii este deja învestită cu atribute ale esteticului (și aici problema se pune

exact ca în cazul poeziei și limbajului), atunci în ce constă frumusețea ei ca artă ? Grădina ar avea o dublă esteticitate : cea provenită din materia ei și cea conferită de om. Între cele două moduri estetice apare o tensiune exprimată concret de cele două tipuri fundamentale de grădini : peisageră și clasică. Creatorul poate să sublinieze esteticitatea naturii sau poate să creeze *dincolo* de natură.

O altă problemă ce se ivește comentînd grădina ca obiect estetic este aceea a mimesisului și antimimesisului grădinii ca artă [4]. Kant afirmă că grădina este o *imitație a naturii cu mijloacele naturii*. Grădinii ca imitație îi consacră un capitol în volumul al II-lea al *Esteticii* sale și Georg Lukács : „O a doua grupă importantă de fenomene estetice (sau pseudoestetice) în care se întîlnesc fenomene asemănătoare ale mimesisului este grădina" [5]. Lukács este prudent : el numește grădina „fenomen pseudoestetic" în care se întîlnesc doar fenomene asemănătoare mimesisului. Și, într-un fel, are dreptate : grădina nu este o reprezentare, ci un *fel de reprezentare*, deci nu este o imitație, ci un *fel de imitație*, ea este imagine a unui referent și referent în același timp.

Grădina, ca și palatul, este așadar o *realitate* în primul rînd, nu doar o reprezentare a realității. Imitînd natura în formele și legitatea ei, grădina, ca orice imitație artistică, nu este niciodată o copie, o fotografie a acesteia ; ca orice altă formă de artă, și ea se concepe ca expresie formală a unei intenționalități spirituale, ca imitație-creație. De aceea nu putem crede că la originea grădinii artistice s-ar afla grădina de zarzavat [6] ; poate, cel mult, livada cu pomii care, înainte de a da roade, oferă peisajul înfloririi lor, peisaj care ne face să trăim „plăcerea dezinteresată", ce este însăși trăirea frumosului, după Kant.

Faptul că grădina este o operă de artă care imită folosind formele însesi ale naturii (cu excepția unor creații artificiale, cum ar fi dealurile, lacurile, cascadele artificiale) l-a făcut pe Ippolito Pindemonte să nege caracterul mimetic al grădinii, iar pe Georg Lukács să afirme că grădina este o creație pseudoestetică.

Într-adevăr, un peisaj pictat este analogul unui peisaj real ; o grădină, însă, este chiar un peisaj care are toate calitățile biologice ale acestuia, calități ce provin din însăși materia vie a grădinii. Dar, din moment ce ca operă de artă este o structură, concepută și concretizată de rațiunea și imaginația umană, ea nu mai este natură, ci obiect estetic. „Arta crește, așa zicînd, de la sine. Ea nu mai conține în sine elementul originar, inerent, din care se dezvoltă ceea ce implică o creștere, acel ceva inerent din care-și ia obîrșia prima mișcare în orice lucru natural ca atare. Opera de artă nu apare prin creștere naturală" [7]. Or, acest adevăr valabil pentru celelalte arte nu se susține în cazul grădinii, a cărei existență se datorează și creșterii naturale. Grădina este, în același timp, produsul intervenției omului care o concepe și o creează, dar și a naturii care „se produce din sine, este *de* sine cauză și efect". Spre deosebire de peisaj ca „formă a naturii" [8] care poate produce în noi bucurie estetică, chiar dacă existența lui este în primul rînd una utilitară (o pădure cu lemne de foc, un lan de grîu, o livadă cu roade bogate pot fi și frumoase, pot fi chiar sublime), dar care nu este o formă suficientă sieși, grădina artistică are această calitate, de a trăi pentru sine. Utilul, în cazul grădinii artistice, se manifestă ca frumusețe. Cum altădată la greci frumosul era echivalent cu binele și adevărul, în concepția

kantiană frumosul este și util. Pentru că este o artă utilă, viața contemporană, bazată pe consum, aproape că marginalizează importanța grădinii în existența comunității și a omului, așa cum constată cu amărăciune Rosario Assunto.
Orice grădină este, pînă la urmă, un amestec regizat între organic și anorganic, între natură și lege. Bucuria pe care ți-o dă forma organică este dublată de liniștea ce o oferă orice lucru ordonat, controlat de rațiune. De aceea grădina nu poate fi decît frumoasă, gratioasă sau sublimă, dar niciodată urîtă. Natura, avînd legile și frumusețile ei, altele decît ale artei, arta avînd frumusețea și legitatea ei, altele decît ale naturii, înseamnă că grădina este o formă „de lămurire a omului cu natura", un compromis între „ingenium", instinctul artistic uman, și forța creatoare a naturii. După opinia lui Mikel Dufrenne, exprimată în *Experiența estetică a naturii*, frumosul natural s-ar deosebi de cel artistic prin aceea că legitatea lui nu este de domeniul rigorii și organizării premeditate, cum este frumosul artistic, chiar în forma lui mai liberă, barocă. Așadar, grădina este o realitate estetică în care convergența, solidaritatea și complementaritatea între artă și natură, prin urmare între viața trăită și judecată, între vitalitate și raționalitate este totală, paradigmatică.

Grădina este o structură, adică un ansamblu de elemente eterogene legate prin relații diverse între ele, astfel încît să alcătuiască o totalitate. „Straturile" de bază ale unei structuri grădinărești ar fi : stratul spațiului, al apei, al vegetației, al culorii, al construcțiilor. S-a spus că, în fond, grădina este o artă care împodobește pămîntul, îl decorează folosindu-se de elemntele pe care i le pune la îndemînă natura : a-

tunci, n-ar fi oare mai corect să considerăm arta grădinii ca o formă a ornamenticii și nu o artă de sine stătătoare ? Și totuși, grădina este mai mult decît decorativul ei. Ea este mai întîi un spațiu a cărui structurare este dependentă de anume forme de relief: terenul deluros și muntos a favorizat apariția grădinilor arhitectonice al căror motiv esențial îl constituie terasele ; cel plan, bogat în șesuri și păduri a favorizat dezvoltarea grădinii în stil geometric, caracterizat prin partere înflorate, boschete și alei drepte ; pe terenul lipsit de apă și de vegetație au apărut grădini pavate cu ceramică sau diverse minerale, străbătute de rețele de canale ; pe cel prea bogat în ape au apărut „grădinile plutitoare" ale Indiei sau ale Americii precolumbiene ș.a.m.d.
Într-o grădină, elementul spațiu este împărțit, structurat de alei, care pot fi drepte sau sinuoase, de poteci acoperite cu prundiș, mozaic, iarbă, de borduri din buxus, carpăn, dafin sau alți arbuști tunși scurt, de platbande de flori sau pietriș, de ziduri de verdeață, de garduri verzi, de palisade și pergole. Spațiul grădinii este un spațiu înconjurat, separat de peisajul cu care poate rămîne în relație, dar în același timp, deosebit de acesta. Relația aceasta cu exteriorul implică, în definirea ei, anumite elemente ce țin de structura psihică a popoarelor, cît și de clima zonei geografice în care se impune un stil de grădină sau altul. Se observă că la englezi și germani există o tendință mai accentuată de a înconjura grădina cu ziduri (din piatră sau verdeață) înalte, în timp ce la popoarele sudice grădina este mai deschisă către peisajul exterior. Caracterul introvertit al nordicilor și extrovertit al sudicilor ar fi o explicație, la care s-ar adăuga faptul că în nord spațiul grădinii trebuie protejat mai intens, mai ales îm-

potriva furtunilor și vîntului rece. Zidul care înconjoară o grădină poate fi, așadar, înalt sau scund, compact sau prevăzut cu ferestre ce oferă, ca niște tablouri, scene de peisaj. De înălțimea, ornamentica, forma zidului înconjurător depinde relația grădinii, ca „formă în peisaj", cu „forma peisajului", cu alte cuvinte relația structurii cu contextul ei.

Vegetația, apa în care se reflectă culoarea cerului, jocul de umbră și lumină, elementul mineral existent în grădină realizează un „strat" al structurii pe care l-am putea numi coloristica grădinii. Culorile pot fi în relație de analogie sau contrast, se pot exploata nuanțele sau efectele contrastelor, după cum florile apar în masive de aceeași specie sau culoare sau în masive de specii și culori diverse. Important este și rolul jucat, în efectele de culoare, de lumină, umiditate, de momentul zilei și de anotimpul în care o grădină este privită. Culoarea frunzișului, a trunchiurilor copacilor, a florilor, a apei (argintie, albastră, purpurie, verde, mereu alta, după cum este culoarea cerului și a vegetației ce se reflectă în ea), a statuilor, a mobilierului grădinii, a grilajelor, a prundișului potecilor, a porțiunilor pavate, a pieselor arhitectonice este la fel de funcțională estetic într-o grădină, la fel de gîndită de creatorul de grădini ca oricare altă componentă a structurii ei.

Înainte de a fi motiv decorativ, apa este o necesitate vitală a grădinii și, în funcție de stăpînirea „artei hidraulice", grădinile au fost modeste sau luxuriante. Sub formă de bazine (rectangulare, rotunde, ovale etc.), de iazuri simple sau acoperite în parte cu vegetație, de canale, de fîntîni reduse la simpla țeavă din care țîșnește apă sau arteziene somptuoase, de cascade modeste sau supraetajate, monumentale, de pîrîiașe, izvoare, plasate în apropierea pieselor ar-

hitecturale sau chiar în interiorul lor, în mijlocul parterelor, sau izolate, aproape ascunse, uneori decorate cu insule de verdeață, cu grupuri statuare, alteori lăsate cît mai mult să semene cu natura, apa asigură necesarul de umiditate al grădinii și, în același timp, contribuie la îmbogățirea ornamenticii ei. Și, privită dintr-un alt plan, apa dedublînd, răsturnînd imaginea, ascunzînd-o, este piesa cea mai „filosofică" a grădinii. Ea conferă o ambiguitate realității și provoacă contemplația, generează ceea ce Assunto numește „filosofia în grădină".

Construcțiile din grădină, fie că sînt treiaje usoare, tuneluri de verdeață, pergole, sarpante sau chioscuri, pavilioane (din piatră, lemn, sticlă), colonade, belvedere, portice sau criptoportice, temple, curti interioare, grote și nimphaem-uri, reprezintă toate, într-un plan superior, ideea de adăpost, de refugiu împotriva ploii, căldurii etc., chiar dacă unele au o destinație specială (ceremonii, festivități, muzee), iar altele sînt menite să ofere vizitatorului posibilitatea de a cuprinde întreaga panoramă peisagistă a grădinii și a împrejurimilor ei. Ele dau identitate spațiului ce le înconjoară și pe care-l structurează într-un anume fel. Orașul nu mai este separat transant de natura căreia i se opune, ci se prelungește prin temele arhitectonice în grădina cu care formează o unitate paradoxală, în efortul de citadinizare a spațiului natural specific tuturor civilizațiilor.

Elementul vegetal, poate cel mai important din structura unei grădini, se compune din arbori solitari, dispuși în masive sau ordonați în alei, din plante agățătoare, flori, iarbă, arbuști. Tăierea copacilor și fasonarea arbuștilor sub formă de borduri, ziduri dense sau elemente geometrice este o

artă veche, numită la romani „arta topiarică". Aceasta, împreună cu tehnica hidraulică, a contribuit la constituirea treptată a decorativului complex al grădinii.

Dacă ar fi să stabilim un catalog al tuturor elementelor care, asamblate, puse în relație unele cu altele, se unesc într-o structură artistică numită grădină, am obține un număr considerabil de elemente, pe care teoreticienii le-au organizat de-a lungul timpului pe teme și motive, ca în orice alt gen artistic [9].

Totalitate organizată, în care elementele se subordonează unele față de altele, sînt dispuse în raporturi de analogie sau de contrast, grădina se definește atît în funcție de stilurile și tipurile estetice generale ale istoriei artelor, cît și de stilurile ei particulare. Ca să fie o structură, grădina are nevoie de un creator, așa cum un roman, o sculptură sau o pictură este opera unui autor, iar acest autor nu se poate sustrage unor tendințe, curente, stil ce caracterizează o anume epocă.

Originea artei grădinilor este la fel de incertă ca și a celorlalte arte. Etnografia, istoria religiilor, mitologia, istoria civilizațiilor, arheologia și alte științe și-au pus (fără prea mare curiozitate, ce-i drept) și probleme legate de această artă ce apărea ori de cîte ori o civilizație sau alta ajungea într-un anume stadiu de evoluție. Pentru mulți „critici de grădini" drumul Versailles-ului ar fi trecut, dacă nu prin prozaica grădină de legume, în mod sigur printr-o livadă. Ideea că de la început grădina se rezuma la cîteva straturi cu flori sau plante medicinale, că apoi spațiul cultivat cu flori a fost separat printr-un gard de nuiele sau printr-un șir

de copaci de restul grădinii utilitare, că în spațiul astfel separat au început să apară umbrare de viță de vie sau alte plante agățatoare, unde stăpînul grădinii se retrăgea din cînd în cînd, este pe cît de des acceptată, pe atît de vulnerabilă. Ceea ce-i lipsește unei geneze concepute în felul acesta este acel sîmbure spiritual care ar putea să plaseze grădina între celelalte manifestări artistice. Lucrurile din care este compusă grădina, scria Hugo von Hoffmanstahl într-un eseu din 1903, se armonizează reciproc, „au pe rînd cîte ceva să-și spună, și în șederea lor laolaltă există un suflet" [10].

Mulți istorici ai artei care, cel mai adesea întîmplător, s-au referit și la grădini, la statutul lor artistic, sînt de părere că totuși originea grădinii nu trebuie căutată în *Georgicele* lui Virgiliu, ci, mai curînd, în *Metamorfozele* lui Ovidiu, cu alte cuvinte, nu în grădina utilitară, ci în cea „spiritualizată", în crîngul sacru sau sacralizat prin prezența divinităților mitice. Modestele crînguri sacre amenajate în jurul sanctuarelor diverșilor zei sau în jurul mormintelor sînt evident mai aproape de contextul spiritual care a generat arta grădinii decît grădina de legume. La originea templelor se află, în fond, tot aceste crînguri sacre, tulpinile copacilor lor devenind coloanele templului de mai tîrziu. Lîngă temple s-au cultivat dintotdeauna grădini cu flori pe care le îngrijeau preoții, fie că erau buddhiști, taoiști sau creștini. Treptat, destinația spirituală a grădinilor s-a uitat, pe măsură ce ele s-au complicat ca artă. A rămas doar ideea că grădina este un loc *aparte,* în care trebuie să trăiești ceva deosebit, poate chiar miracolul unei revelații.

Grădinăritul lipsește, de obicei, din sistemele de clasificare ale artelor, deși Kant, întemeietorul de

drept al esteticii, inclusese grădina în categoria artelor plastice, ca formă a picturii. Ca artă între celelalte arte, arta grădinii este, după el, un gen de pictură (nu de arhitectură, cum se susținuse în Renaștere), care înfățișează aparența sensibilă nu zugrăvind-o, ci combinînd produsele naturii, deci ale aparenței sensibile. „Arta grădinilor nu este altceva decît împodobirea pămîntului cu aceeași diversitate (iarbă, flori, arbuști și copaci, chiar ape, dealuri și văi); doar combinarea elementelor este alta, corespunzînd anumitor idei" [11]. Grădina-tablou, destinată să fie privită, este asemenea tapetului din interior, a mobilierului, gătelii doamnelor la serbări, scrie Kant, „căci un strat cu flori felurite, o cameră cu tot felul de ornamente, inclusiv găteala doamnelor, constituie, la o serbare de gală, un fel de tablou, care asemenea tablourilor propriuzise, ce urmăresc să transmită cunoștințe despre istorie sau despre natură, există doar pentru a fi privit" [12]. În aceste arte „sînt judecate doar formele fără a se ține seama de scop". Scopul există, dar nu transpare și aceasta desparte arta grădinii de arhitectură, unde scopul, utilitatea este, după filosoful german, chiar garanția frumuseții formelor. Considerînd arta grădinii printre formele pseudo-estetice, Georg Lukács o situează alături de arhitectură, artă „creatoare de obiecte". „Astfel, grădina, la fel ca orice construcție, este în primul rînd o realitate a cărei existență, considerată *gnoseologic, rămîne neatinsă de faptul că este natură estetică sau nu...* (s.n.) Grădina, ca și arhitectura, s-a născut din nevoi pur practice și majoritatea covîrșitoare a grădinilor rămîne, și în cursul dezvoltării ulterioare, în esență neatinsă de acest punct de vedere" [13].

Relația grădină-arhitectură (ambele arte fiind, în ultimă instanță, arte ale organizării spațiului) este una foarte strînsă. Grădina însăși, pînă la revoluția peisagistă din secolul al XVIII-lea, era, și mai este și astăzi, supranumită „arhitectura peisajului". Pe de altă parte, concepută în relație cu o construcție (în jurul, în fața, în spatele, lîngă o piesă arhitecturală), grădina a fost, în unele epoci, cum observam deja, o prelungire în natură a arhitecturii orașului sau clădirii căreia i se opunea. Ea devine, în baroc, de exemplu, un complex de coridoare, cu pereți din garduri vii, decorați cu ferestre, porți și firide în care se expun statui, cu arcuri de triumf, cu pajiști înflorite și partere ce sînt analogul natural al stucaturii interiorului, cu bazine — oglinzi naturale — ce corespund oglinzilor din interior etc. Cu timpul, lojele se desprind de zid și devin piese independente, scările și balustradele din interior ies în exterior și fac legătura dintre etajele devenite terase. Mulți dintre arhitecții celebri s-au transformat, cu timpul, în maeștri grădinari, de n-ar fi să-i amintim decît pe Leon Battista Alberti sau pe Bramante. Ei au silit copacii să se arcuiască în bolți, tulpinile să pară coloane, arbuștii — ziduri. În Renaștere și baroc se constată o subordonare a grădinii arhitecturii, în sensul că piesa arhitecturală centrală determina structura axială a întregului. Arhitectura subordona terenul unui plan care să „supună" colina, forma de relief cea mai indicată pentru a realiza o structură unitară: palat — grădină — peisaj. „Nu este desigur întîmplător, scrie Georg Lukács, că realizările culminante ale acestei orientări stilistice iau naștere la vile așezate pe coline. Căci aici se cere ca un întreg peisaj, închegat în sine, înconjurînd clădirea, în această sinopticitate, să

evoce emoții. Nu cu totul opus voinței omului întreaga bucată de natură apare acum ca operă umană conștient proiectată și realizată : nu numai că terasele conferă colinei o formă și o articulare cu totul noi, născute din necesități omenești, nu numai că vegetația existentă și ordonată se integrează complet cadrului creat de arhitectură, nu numai că apa se transformă dintr-o forță a naturii într-un motiv folosit de om în scop decorativ, ba chiar și ludic, al acestor noi plăsmuiri, ci și totalitatea organică a tuturor acestor momente are ca rezultat ceva alcătuit, ce-i drept, din elementele naturii, dar care, față de natură, este calitativ nou, ceva căruia, ca în arhitectura însăși, cu greu i se poate găsi o analogie în natură" [14]. Compoziția arhitecturală aplicată naturii este determinată, în bună parte, de relieful, de terenul care i se oferă grădinarului arhitect. Astfel, în Italia, grădinile terasate sînt o consecință a reliefului „baroc" al acestei țări, în timp ce grădinile de tip Versailles sînt urmarea terenului plat. Idee materializată în spațiu, ca și clădirea, grădina se deosebește de aceasta pentru că ea nu presupune, ca trăire estetică, sentimentul de confortabilitate. Grădina nu este în primul rînd un adăpost, chiar dacă în perspectiva izomorfismului simbolic este și ea o imagine a spațiului securizant, de refugiu. Ea nu este utilă în sensul în care este utilă casa, pavilionul sau palatul. Grădina este mai întîi „contextul", fundalul, peisajul operei arhitectonice.

În altă perspectivă relațională, arta grădinii a fost comparată cu pictura de peisaje. Cele două arte nu se înrudesc structural, așa cum se înrudește grădina cu arhitectura, ci doar la nivelul esteticității lor. Grădina este *realizarea* concretă, reală a ideii de

„peisaj absolut", peisaj model pus în circulație artistică, de obicei, de poezie, de unde trece mai întîi în pictură. Esteticitatea imanentă și difuză a peisajului natural devine transcendență intramundană, specifică artei, cînd grădina tinde să fie asemenea naturii din pictură și poezie. Cînd, în Europa, natura se eliberează de artificiu, în poezie și în pictura lui Claude Lorrain, Turner, Constable, la modă este parcul peisager. Relația intimă dintre arta peisajului pictat și aceea a peisajului-grădină a fost la chinezi una dintre cauzele stilizării grădinii lor, stilizare care venea din pictura lor simbolico-peisageră, din celebrele lor tușuri.

Grădina este o artă complexă la realizarea căreia colaborează alte arte. Grădinarul este asemenea unui regizor care montează un decor ce dispare după un spectacol teatral. Grădina este o artă interpretativă. Relationată structural sau complementar cu celelalte arte, grădina a trăit și ea o evoluție stilistică, evoluție ce a avut cauze intrinseci care provin din mișcarea internă a stilurilor (stiluri care înfloresc, se degradează, plictisesc, mor și reapar pe o altă treaptă a istoriei), și cauze extrinseci, ce țin de contextul social, etnic, politic, religios al unei anumite epoci sau al alteia. Dacă abordăm arta grădinii din perspectivă istorică, putem vorbi despre grădini antice, medievale, renascentiste, clasice, romantice, fără a pretinde ca aceste etichetări să confere o identitate foarte precisă tipurilor de grădini pe care le denumesc. Din perspectiva unor tipuri, constante stilistice aparținînd intrinsec artei grădinilor, grădinile sînt clasice și peisagiste. Abatele de Lille, în secolul al XVIII-lea, fixa în versuri, în poemul său *Les jardins* (Grădinile), 1782, cele două tipuri de grădini : „Două genuri, din vremuri depărtate, am-

bițioși rivali / Își dispută dorințele noastre. / Unul reprezintă în fața noastră / Cu desen regulat rînduirea impunătoare, / Împrumută cîmpiilor frumuseți pe care nu le cunosc, / Cu podoabe străine înfrumusețează farmecul lor, / Dă copacilor puteri, undelor capcane / Și, despot orgolios, strălucește înconjurat de sclavi. / Aerul său este mai puțin zîmbitor dar mai maiestuos. / Celălalt, iubitor plin de respect al naturii, / O împodobește fără să o sulemenească, tratează cu indulgență / Capriciile sale fermecătoare, nobila ei nepăsare. / Mersul ei neregulat și prin artă face să se nască / Frumusetile din dezordine și chiar din hazard. / Fiecare își are drepturile, să nu se excludă nici unul, / Nu mă hotărăsc între Kent și Le Nôtre" [15].

Și din această indecizie, care a fost nu numai a abatelui grădinar și poet, ci a caracterizat tot secolul său, s-a născut un al treilea tip de grădină, pe care criticii de peisaj l-au numit „grădina mixtă".

„Grădinile suspendate" ale Babilonului

Este astăzi sigur că legendarele „grădini suspendate" [1] au existat cu adevărat și că ele reprezintă culmea unei civilizații în care a înflorit arhitectura și, legată de ea, arta grădinilor. Istoria marilor civilizații a început în cîmpia mănoasă dintre Tigru și Eufrat, acum circa 6 000 de ani, pe locurile unde, potrivit cărții *Genezei*, se afla și Edenul biblic. Aici au existat niște popoare care au trăit o tumultuoasă aventură a istoriei, în care o tiranie urma alteia, o cetate o distrugea din temelii pe cealaltă și iar o construia, în care zeilor și regilor le erau închinate construcții grandioase ce închideau în ele vicleana împletire dintre veșnic și vremelnic [2]. Grădinile sumero-babilonienilor și ale asirienilor nu erau „esențiale", spectrale, ca Edenul, pentru că și orașele lor, Ur, Babilon, Ninive, erau bogate, luxoase, cu o arhitectură plină de imaginație, așa cum apare ea în reconstrucțiile mai mult sau mai puțin aproape de adevăr ale istoricilor, antropologilor, arheologilor, poeților. Spre deosebire de evreii care veneau din deșert și aveau o înclinație specială pentru reprezentarea simbolică a realității, popoarele de aici, ca și cuceritorii asiro-babilonieni veniți din regiunile

muntoase, erau stăpînite de „năzuința formativă", dominate de un elan al excesiv-vegetalului.
Cel mai vestit oraș al antichității Orientului Mijlociu, după Ierusalim, era Babilonul „cu terase și temple fără număr, cu palate și grădini fără pereche, cu mii de uliție șerpuind printre căsuțe sărace din trestie și lut, înconjurat de ziduri înalte de cărămidă arsă..." [3]. Aici zeii aveau temple și grădini și mai mîndră între toate era grădina zeiței Ishtar, o Venus sumero-babiloniană, zeiță a fertilității cîmpului și a dragostei în același timp, ca la romani și ca la toate popoarele de agricultori, pentru care dragostea este sinonimă cu fertilitatea. În această grădină lubrică, la sărbătoarea Akiti, „pe pajiștea tunsă, la poalele copacilor, subt tufele de flori, pretutindeni femeile voluptăților, care goale de tot, care umbrite de văluri diafane menite să le facă mai ispititoare, se lăfăiau în așteptarea poftitorilor..." [4] Slujind pe zeița Ishtar, o frumoasă hetairă a devenit, spune legenda, regină și vrînd poate să mulțumească zeiței care a ajutat-o să ajungă atît de sus, s-a gîndit să-i facă, lîngă poarta ce-i purta numele, o grădină cum alta nu se mai afla, o grădină sacră sub formă de templu sau palat, care aici purta numele de zigurat, adică „Muntele cerului". Regina se numea Shammuramaht, era frumoasă, energică, plină de fantezie și tiranică. Pe foștii iubiți, spune tot legenda, i-ar fi îngropat în fața palatului, lîngă poarta zeiței Ishtar și astfel „grădinile suspendate" n-ar fi fost decît un cimitir suspendat. Personalitatea extravagantei Shammuramaht a fost atît de puternică, încît grădinile, pe care istoria spune că în realitate le-ar fi construit Nabucodonosor al II-lea pentru soția sa Amytis, cu două secole mai tîrziu (secolul al VI-lea î.e.n.), au fost puse pe

seama ei. Herodot, unul dintre primii călători europeni ce au consemnat legendele despre „minunile" Babilonului, a reținut dintre legendele auzite pe aceea despre Shammuramaht, pe care a numit-o Semiramis, iar grădinile ei au devenit, pentru cultura meridională, „grădinile suspendate ale Semiramidei", una dintre cele șapte minuni ale lumii [5]. Nimeni nu a văzut însă aceste grădini, despre care nu puțini au relatat, bazîndu-se însă pe cele auzite și nu pe o experiență directă. Realitatea grădinilor suspendate se află deci în legendă, dar, dacă e adevărat că „legenda nu minte niciodată, numai istoria o face" (Andrei Plesu), înseamnă că, într-adevăr, Nabucodonosor al II-lea, îndrăgostit de soția sa, prințesă meda, originară dintr-o regiune muntoasă cu o vegetație bogată, auzind povestirile despre grădinile predecesoarei lui, a ordonat și el să i se facă soției un munte-grădină în fața palatului, ca să-i mai treacă dorul de acasă.
Ideea unei grădini-munte, ca și aceea a unei grădini zigurat, nu era chiar o extravaganță în orașele mesopotamiene, unde multe clădiri se terminau cu terase acoperite cu pămînt pe care se cultivau arbori și flori, adevărate „grădini suspendate", în genul celor pe care japonezii și americanii le cultivă și astăzi pe ultimele niveluri ale blocurilor sau pe acoperișurile caselor. O amintire a lor a fost mereu prezentă, balcoanele-grădină ce au apărut la Roma, cu clădirile ei înghesuite și lipsa de „spațiu verde", fiind o confirmare a acestor realități. În grădinile palatelor și templelor asiro-babiloniene se obișnuia să se ridice un deal artificial, pe care se plantau capaci (nu lipseau, la vremea aceea, smochinii, curmalii și vița de vie care invada coroanele copacilor) și flori, iar în vîrf era plasat un templu sau

un altar. De numele mai multor regi se leagă amintirea unor grădini menite să sporească gloria acelor monarhi vanitoși care se intitulau, în cronicile lor, „regele regilor", „stăpînul lumii" etc. La mijlocul mileniului al III-lea î.e.n. a trăit „marele cuceritor" Sargon cel Mare. Era fiul unei hetaire care l-ar fi părăsit într-un coș de nuiele și se spune că ar fi fost găsit, precum Moise al evreilor (părăsit și el într-un coș și lăsat să plutească pe rîu), de un grădinar de la curtea regelui, meseria de grădinar fiind foarte prețuită la curțile regale. Sargon deci a trăit în apropierea unui rege și a unui grădinar și a dobîndit o dublă pasiune — puterea și arta grădinilor. Se consemnează în *Annales* că a dorit să planteze în capitala sa, Dur Sharroukin, lîngă Ninive, un parc-munte care să fie o replică a muntelui Amanus. În acest parc, el a depozitat plantele rare (aduse din țara hititilor și din alte părți), pe care le considera o mărturie a cuceririlor sale. Se aflau acolo cedri din Siria, chiparoși, platani, mirt, dafin, parcul devenind un adevărat trofeu regal, însemn al puterii sale. Monarhii europeni de mai tîrziu nu vor proceda altfel, ei vor expune în „grădini secrete", precursoarele grădinilor botanice, exemplare exotice pe care le achiziționau din țările cucerite și apoi încercau să le aclimatizeze.

Creația grădinilor suspendate, fie că au fost ele ale lui Shammutamaht, Nitokris (o altă regină celebră), Nabucodonosor sau cine știe ale cărui rege sau regină, nu putea fi deci o întîmplare, nici un miracol, chiar dacă reprezenta o noutate surprinzătoare, demnă de a deveni motiv de legendă. Construcțiile de felul acesta reprezentau, de fapt, un moment de vîrf al unei evoluții, concretizarea unui stil ce s-a format treptat. Era stilul structurilor

arhitectonice supraetajate, specific civilizației mesopotamiene, stil a cărui realizare excepțională a fost vestitul Turn Babel [6]. Grădinile suspendate erau în fapt replica grădinărească a celebrului turn.

Babilonienii nu aveau nevoie să ridice turnul pînă la cer, cum au consemnat evreii în *Biblie*, ca să comunice cu divinitatea, deoarece zeii locuiau, potrivit propriilor credințe religioase, aproape de muritori, pe orice ridicătură, deal, munte, terasă superioară, în temple. De altfel, o altă „minune" arhitecturală a Babilonului, templul lui Marduk, Esagil, însemna „templul aparitiei", iar Bab-ilani (Babilon) însemna „poarta cerului", poate și pentru construcțiile sale care tindeau toate spre „în sus", spre cer. Ideea că zeilor li se poate vorbi de pe o ridicătură, deal, templu sau munte au preluat-o și evreii, care blestemau Babilonul, Moise vorbind pînă la urmă cu Dumnezeu pe Muntele Sinai. Despre grădina-zigurat considerată lubrică și ea, probabil ca și celebrul turn, nu se spune nimic în *Biblie*, în schimb, istoricii antici greci și latini au lăsat unele însemnări despre frumusețea acestor grădini, despre care au auzit și ei de la alții. Herodot relatează, cel dintîi, destul de vag (el o numește pe Shammuramaht, Semiramis), Xenofon introduce termenul de *paradis*, de la persanul *pairidaeza*, în sens de „munte", „loc împrejmuit" și parc totodată. Alexandru cel Mare, cuceritorul vechilor cetăți asiro-babiloniene, după prima invazie persană a comandat cronicarului său Berosos o carte despre civilizația babiloniană, carte pe care acesta a intitulat-o *Babylonika*, unde notează și legendele despre „grădinile suspendate". Fascinația acestor grădini legendare s-a transmis mai departe istoricilor romani. Așa aflăm din *Geografia* lui Strabon (se-

colul I î.e.n.) că acestea erau niște terase plantate ce se ridicau pe o bază cu latura de 120 m. Săpăturile din secolul nostru au dovedit a fi o exagerare, laturile bazei fiind doar de 40 m. Fiecare terasă superioară era mai mică decît cea inferioară și s-ar fi susținut pe niște arcade sprijinite de coloane solide, umplute în interior cu pămînt și avînd un arbore în vîrf. Mașini hidraulice speciale ridicau apa la etajele superioare și irigau vegetația ce creștea din abundență pe spațiul dintre terasa inferioară și cea superioară, mai redusă ca dimensiuni. În jurul pilaștrilor care susțineau arcadele și terasele erau niște scări ingenioase, ce asigurau accesul la terasele superioare. Terasa ultimă, la o înălțime de 50 de picioare, se compunea din mai multe straturi din piatră, asfalt, ipsos, foi de plumb și pămînt fertil pe care creșteau flori și arbuști de tot felul, totul protejat de umbra arborilor înalți ce-și înfigeau rădăcinile în coloanele umplute cu pămînt.

Diodor din Sicilia (secolul I î.e.n.) scria și el că „grădinile suspendate" aveau forma de ziguraț, că terasele se retrăgeau treptat, iar pe esplanadă creșteau plante de diverse soiuri, unele cultivate acolo pentru prima dată. Quintus Curtius Rufus, în secolul I e.n., autor al unei cărți despre Alexandru Macedon, opina că fundamentul fiecărei terase era din piatră și că rădăcinile copacilor plantați pe esplanade dădeau soliditate teraselor. Dintre arborii preferați el citează palmierul, aclimatizat aici și venerat de asirieni, care aveau credința că izvoarele vieții veșnice se află la rădăcina arborilor puternici. Învăluite dintotdeauna în legendă, „grădinile suspendate" ale Semiramidei au fost considerate un miracol, deși, cum menționam, ele se încadrau perfect

în stilul arhitectural, în religia și în modul de viață ale asiro-babilonienilor. Conform săpăturilor mai noi, se presupune că, în realitate, nu erau atît de măreție, că la subsol se afla un puț de alimentare cu apă și încăperi pentru odihnă și răcoare, și că, probabil, pe terasa superioară, se găsea un sanctuar, sau poate un observator astronomic. Grădina-munte răspunde stilului arhitectonic specific, dar și cosmogoniilor vechi, care susțineau că, la început, cerul și pămîntul erau unite într-un munte ; un abis de apă dulce, spune mitul, născuse cerul și pămîntul, unite la început sub formă de munte. Care a fost „secretul" grădinilor Semiramidei nu se știe ; unii cercetători pragmatici susțin că acest munte înflorit n-ar fi fost decît un grînar deghizat, pentru a fi ferit de eventualii cuceritori.

Convoaielor de negustori călători prin deșert grădinile le apăreau ca o imagine de vis. Cascadele de verdeață, răcoarea, apa, fructele, parfumul florilor îi făceau să creadă că nu pentru oameni, ci pentru Marduk sau pentru Ishtar ori alți zei, sau pentru cei care erau intermediari între zei și pămînteni, erau toate acestea. Acești călători se mulțumeau că le-au *văzut* și că pot povesti și altora splendorile admirate. „Grădinile suspendate", comparate astăzi cu Isola Bella, aveau desigur alt efect decît are Insula grădină-munte din Lago-Maggiore, înconjurată de un peisaj mirific, căci ele apăreau în deșert, înconjurate de pustiul ce se întindea, pîrjolit de soare.

„Grădinile suspendate" au dispărut, ca și orașele celebre în care erau cultivate, confirmînd parcă amenințările profeților evrei [7]. Nisipul le-a acoperit, șacalii urlă în locul unde altădată cîntau păsări aduse din diferite părți ale Orientului, căci nimic nu

moare mai ușor decît o grădină lăsată pradă naturii, sora ei rivală.
Evul mediu creștin a preluat de la evrei imaginea unui Babilon desfrînat și cutezător, ai cărui locuitori au vrut să ajungă chiar la Dumnezeu, un oraș condamnat să piară în nisipul deșertului, simbol al „deșertăciunii deșertăciunilor". Dante o situează pe Semiramis în Infern, în cercul al șaptelea, blestemată să sufere pentru viața desfrînată pe care o dusese. În „secolul luminilor", Semiramis apare ca eroină de tragedie : tragedia lui Voltaire amintește de palatul, de poarta zeiței Ishtar și „grădinile suspendate". Astfel, imaginea grădinilor mesopotamiene intră în „structurile imaginarului" european. Romanticilor, cu deosebire, le convenea personajul Semiramis, femeie fatală, precum și decorul exotic. Prin opera lui Rossini, povestea despre Semiramis și „grădinile spînzurate", cum le denumea Cantemir, au pătruns definitiv între temele cunoscute ale artei europene.
Poate Semiramis a fost o legendă și o legendă au fost și grădinile de la poarta zeiței Ishtar. Sigur este însă că în Babilon existau numeroase grădini-munte și palate zigurat, că arta hidraulică ajunsese la performanțe deosebite, că terasa era un motiv arhitectonic specific și că se aclimatizau plante aduse din alte părți ; se știe, de asemenea, că locuitorii acestei cetăți civilizate erau priviți cu invidie și anatemizați de cei care rătăceau, arși de soare și chinuiți de sete, în pustiul de dinafara zidului cetății, ale cărei porți li se deschideau doar rareori. La aceste porți se înfruntau două stadii extreme de civilizație și două morale : civilizația nomadă cu cea urbană și morala unui început de ciclu istoric cu cea a unui sfîrșit iminent al aceluiași ciclu.

Babilonul, distrus din timp în timp pînă la temelii de cetățile vecine, s-a impus ca unul dintre cele mai prospere și mai decadente din istoria marilor orașe ale lumii, avînd rangul de capitală timp de 13 secole. Amintirea „grădinilor suspendate" (din care a mai rămas astăzi doar un atleh uriaș — specie de tamariscus orientalis — pe care unii savanți îl consideră a fi o rămășiță a vechilor grădini) au păstrat-o grădinile Quirinalului din Roma, Isola Bella a Borromeilor și toate grădinile terasate din Renaștere și de mai tîrziu, care au fost, poate, mai măreț decît cele ale babilonienilor, dar care nu beneficiază de aureola legendei.

Grădinile geometrice ale Egiptului antic

Civilizația babiloniană vizase imensitatea spațiului, cea egipteană viza imensitatea timpului... Nici grădinile egiptene n-au putut însă să sfideze timpul, ele rămînînd doar în imaginile picturale din interiorul piramidelor sau templelor, sau în consemnările sporadice care ne-au parvenit din una dintre cele mai misterioase epoci de civilizație ale umanității. Dacă am putut asocia grădinile terasate din Babilon cu cele ale Renașterii italiene, pe cele plate, simetric structurate, ale egiptenilor de dinainte de era noastră, avînd ca temă esențială canalul cu apă rectangular, le putem asocia viitoarelor grădini clasice geometrice, „à la française". Terenul plat, dar și o anume dispoziție spre abstracțiunile matematicii, spre metafizica geometriei, spre o strictă ordine cosmică și morală, i-au făcut pe egipteni să creeze o civilizație urbană și o artă grădinărească dominată de ordinea geometrică.

Încă din timpul Vechiului Imperiu (3197—2065 î.e.n.) egiptenii au „organizat" Valea Nilului construind canale de irigație, bazine dispuse disciplinat, capabile să folosească la maximum apa rîului care se revărsa anual, lăsînd în urmă un mîl fertil

ce se acoperea de o vegetație foarte bogată. Rețele de canale împărțeau pămîntul fertil în „partere" cultivate cu vii, legume, pomi fructiferi, sicomori, smochini, curmali, flori. Marile grădini, ca și cele private sau sacre, datorează mult acestui sistem de organizare a spațiului irigat. Tema lor centrală era un canal sau un bazin de formă dreptunghiulară, înconjurat de șiruri de copaci : curmali, palmieri, sicomori. În apropiere se afla, de obicei, un mic pavilion, unde, într-o grădină privată, stăpînul grădinii și familia se retrăgeau să se bucure de răcoare și de intimitate ; tot aici mai era o boltă de viță de vie, uneori un mic chioșc care se oglindea în apa iazului sau bazinului. Așa arăta „peisajul robot" al unei grădini private egiptene. Curtea templului avea și ea de obicei grădină de formă pătrată, pe care preotul o îngrijea și o ținea secretă, mai ales că aici cultiva și plante medicinale sau narcotizante, folosite pentru leacuri și ritualuri religioase.

Așa cum viața și moartea egipteanului aveau sens numai dacă însemnau ceva dincolo, tot așa grădina avea și ea o „metafizică" a sa. La baza acestei metafizici se afla panteismul naturistic al lui Osiris și al altor divinități, printre care mai cunoscută era Hathor. Grădina era o parte din Osiris și o ofrandă adusă zeiței Hathor. Rolul jucat de grădină nu se limita la timpul vieții omului, ea era la fel de importantă și după moartea, considerată temporară, a acestuia. Oamenii bogați aveau grijă să-și construiască astfel casa morții, încît să nu le lipsească iluzia răcorii, a dărniciei și frumuseții naturii, pe care o stăpînea Osiris, cel prin care sperau muritorii să reînvie. Astfel grădina este invocată și într-o rugăciune pentru morți, în care se spune : „veghează ca în grădina mea să intri, pentru ca eu să mă răco-

resc la umbra ei, să beau apă din iazul meu în fiecare zi, să mă plimb pe malurile lacurilor mele fără încetare, ca sufletul meu să coboare sub copacii pe care i-am plantat și eu să mă înviorez sub sicomorii mei" [1]. Rudele aveau grijă să perpetueze legătura celui mort cu grădina, aducîndu-i fructe, flori și apă din bazinul grădinii, pentru ca mortul să se bucure în continuare de darurile naturii și să nu sufere de sete în această împărăție a morții, care era, în același timp, împărăția vieții, adică împărăția lui Osiris, zeul vieții și al morții în același timp. „Viața pe pămînt (se spune într-un alt bocet) este doar un vis, iar cînd cineva ajunge în imperiul morților să i se spună : bine ai venit sănătos". În celebra poezie *Sfătuirea unui om deznădăjduit cu sufletul său,* moartea este „o aromă plăcută, îmbătătoare / Odihnă la malul unui rîu, / O floare de lotus înmiresmată", într-un cuvînt o amintire frumoasă, pentru egipteanul amenințat mereu de secetă, de căldura dogorîtoare, de nisipul deșertului, dintr-o grădină la care visase sau pe care o avusese în timpul existenței sale.

Grădina nu era eternă ca piramidele, ci eternă ca Osiris, care murea și învia în fiecare an, eternă, deci, ca natura. De aceea, poate, egiptenii nu au fost tentați să construiască, după modelul piramidelor, grădini-piramide, așa cum mesopotamienii construiseră zigurate-grădini. Grădina este și la egipteni legată de arhitectură, pe care o încorporează în compoziția ei. Dar nu arhitectura, ci arta hidraulică determină structura unei grădini egiptene, în care lipsesc terasele, acele scări care imprimau la babilonieni o anumită ritmică grădinilor terasate, ritmică pe care aici o dă alternarea canalelor cu spațiile de vegetație. Smuls deșertului, Egiptul a de-

venit treptat un pămînt al grădinilor care însă nu au luat forme somptuoase pînă la dinastia a XVIII-a, cînd, datorită contactelor cu mesopotamienii și în general cu Orientul Mijlociu, egiptenii au început să se depășească, reușind să construiască palate luxoase.

Cea mai veche imagine a unei grădini egiptene private este aceea a grădinii lui Meten, înalt funcționar la curtea regelui, a cărui grădină a fost pictată și în mormîntul său. Meten a trăit în timpul dinastiilor III—IV (3400—2478 î.e.n.). Grădina lui avea forma pătrată, cu latura de 105 m și era amenajată departe de stradă ; în adîncul grădinii se aflau pergole de viță de vie, alte construcții ușoare destinate refugiului, iar la mijloc, înconjurat de palmieri și sicomori, era un bazin de formă rectangulară, acoperit în parte de vegetație acvatică, printre frunzele căreia zburau păsări de diferite culori.

Pe măsură însă ce Egipul ajungea o mare putere, în epoca construcțiilor piramidelor, grădinile devin și ele mai complexe, încep să fie îmbogățite cu plante aduse din alte regiuni și se înmulțește numărul construcțiilor care decorează spațiul grădinii.

Într-o pictură dintr-un mormînt din Teba perioadei Noului Imperiu (1405—1370 î.e.n.) apare imaginea grădinii unui mare conducător de oști al faraonului Amenophis al III-lea (1408—1372 î.e.n.). Grădina este pătrată ca și baza piramidelor și înconjurată de un zid crenelat în care se află o poartă. Spațiul dintre ziduri este împărțit în patru grădinițe, avînd fiecare în centru un iaz. Pergole de viță de vie umbreau aleea ce ducea spre vilă, care poseda un balcon ce oferea o privire de ansamblu asupra iazurilor. În afară de vila propriu-zisă se mai aflau cîteva pavilioane decorative. Săpăturile de la

Tell-el-Amarna au revelat existența a numeroase alte grădini, cu partere probabil de flori, cu bazine, canale mai mari sau mai mici, înconjurate de platani, duzi, palmieri etc., planurile lor nedeosebindu-se prea mult unele de altele. Ceva mai tîrziu, sub influența arabă, grădinile cunosc o epocă de oarecare lux, apar așa-numitele grădini-patio, adică grădini-curți interioare, cum a fost aceea a lui Akhenaton, aparținînd palatului său de vară de la Tell-el-Amarna. Această grădină era alcătuită din mai multe spații împrejmuite, fiecare cu cîte un bazin înconjurat de verdeață și numeroase pavilioane. Păsări decorative și plante rare dădeau acestei grădini o notă de senzualitate și luxurianță orientală, pe care egiptenii nu au cultivat-o însă multă vreme, revenind curînd la specifica lor austeritate. O excepție de la grădina geometrică tipică o reprezintă grădinile terasate ale reginei Hatchepsut, o Semiramis egipteană care a trimis ambasadori în Persia, Palestina și Siria ca să aducă de acolo plante, mai ales esențe aromatice. Grădina lui Hatchepsut era, de fapt, grădina unui templu dedicat zeului Amon la Del-el-Bahari ; terasele erau plantate cu esențe aromatice, predominînd smirna, iar copacul cel mai înalt era considerat sanctuarul zeului. Copacul-sanctuar era un sicomor, acesta fiind considerat arborele vieții și al iubirii, în ramurile căruia se ascundea zeița Hathor, corespondenta zeiței mesopotamiene Ishtar și a zeiței romane Venus.

De numele lui Amenophis al IV-lea, autorul celebrului *Imn către soare*, și al soției sale, nu mai puțin celebră, Nefertite, se leagă și imaginea unor grădini pline de flori, printre care predominau lotușii de diverse specii. Se spune că faraonul (1370—1352 î.e.n.), îndrăgostit deopotrivă de poezie, de filosofie și de natură, avea budoarul regal decorat cu flori, iar el se considera „grădinarul grădinii lui Aton". Grădina, ca și regalitatea, era o formă de credință, o manifestare a religiei.

Grădinile egiptene au fost victimele cuceritorilor asirieni, persani, greci, romani, arabi, dar au renăscut de fiecare dată îmbogățite cu elemente aduse de cuceritori, fără ca să-și piardă niciodată identitatea. În epoca elenistică, aceste grădini erau o sursă pentru flori, de aici venind în Europa elenistică gustul pentru ghirlande și coroane. Din săpături și din cercetarea piramidelor se știe că egiptenii aveau un cult străvechi al ghirlandelor și colierelor de flori, pe care le așezau pe pieptul morților. Cînd, în 1898, a fost deschis mormîntul lui Amenophis al II-lea, pe pieptul mumiei se afla un buchet de flori de salcîm, iar la gîtul mortului un colier din diverse alte flori. Ghirlandomania elenistică își avea așadar originea în Egipt.

Pierre Grimal consideră grădina egipteană ca unul din modelele directe ale grădinii occidentale. „Grădina-plată, așa cum o impunea terenul, înconjurată de ziduri, azil al vieții private, pavilioanele sale semănate, apropiind vizitatorii de natură, subordonînd grădina casei, sînt tot atîtea forme care vor reapărea în Italia romană și de aici vor exercita, timp de secole, influența lor" [2].

Grădina persană preislamică

Parcurile occidentale antice, mai ales cele imperiale, au avut drept model grădinile vechi persane[1], pe care le-au cunoscut și egiptenii în urma războaielor de cucerire purtate de faraonii Thoutmes al IV-lea și Amenophis al II-lea. Despre vechile grădini și parcuri ale imperiului iranian din timpul dinastiilor preislamice, ahemenidă (550—330 î.e.n.) și sassanidă (sec VII î.e.n.), nu există prea multe mărturii. Se știe că existau parcuri întinse și grădini mai reduse, înconjurate de ziduri, că se numeau *pairidaesa* și că aveau suprafața împărțită geometric de două canale principale care se întretăiau; în mijloc, la încrucișarea aleilor ce mărgineau canalele, se afla un pavilion, o fîntînă, un chiosc sau o altă construcție. Arborii decorativi amestecați cu pomi fructiferi erau dispuși ordonat, în șiruri distincte: florile numeroase și bogat colorate aminteau de pajiștile înflorite ale munților de unde veneau mezii; ele creșteau într-o dezordine naturală, pe spații orientate strict geometric, un fel de straturi și platbande preluate apoi, prin arabi, de grădinile europene. Anexa parcului o forma un parc de vînătoare, în care cei bogați își țineau sălbăticiunile vînate de ei sau exemplarele exotice.

Dacă despre înfloritoarele cetăți Persepolis, Pasargadai, Susa se știu multe lucruri, descoperirile arheologice nu oferă despre grădinile acestor cetăți decît puține date: faptul că existau și că erau foarte luxos ornamentate. În cartea *Esterei* din *Vechiul Testament* este menționată grădina regelui Artaxeres de la Susa, grădină în care acesta ar fi dat o mare serbare pentru popor, voind să impresioneze prin bogăția și forța puterii sale. „Arătîndu-și marea bogăție a regatului său și strălucirea deosebită a măririi sale, în curgerea de mai multă vreme, anume timp de 180 de zile... (grădina, n.n.) împodobită cu covoare de mătase albă și de purpură violetă, atîrnate pe frînghii de in și de mătase, trecute prin verigi de argint, întărite de stîlpi de marmură. Divanuri de aur și argint erau așezate pe pardoseală de porfir, de marmură albă, de sidef și de marmură neagră. Băuturile se turnau în vase de aur și în cupe felurite" (Estera, I, 5—8). Nu ni se spune nimic despre copaci, despre florile care erau în această grădină, căci evreilor le-a lipsit și de data aceasta simțul *naturistic*, *Cîntarea cîntărilor* fiind, prin euforia vegetală ce o degajă, o excepție în *Vechiul Testament*.

O altă relatare importantă despre istoria grădinii persane este aceea a lui Xenofon, elevul lui Socrate, care descrie „paradisul" lui Cirus al II-lea din cetatea Sardes. *Pairidaesa* era un spațiu întins, înconjurat de ziduri înalte, în care arbori și pomi fructiferi, dispuși în rînduri geometrice, umbreau o pajiște din abundență udată; alături era un parc de vînătoare cu chioșcuri și pavilioane pentru odihnă, distracții și exerciții de tir. Lui Xenofon i-au plăcut atît de mult cele văzute, încît el însuși și-a amenajat un parc imens, în stil persan, la proprie-

tatea sa din Scillonte. Și nu numai că le-a adus grecilor un model de grădină, dar a opus „gortos"-ului modest, utilitar, parcul somptuos, învățîndu-i pe concetățenii săi, neam de țărani și negustori, să iubească confortul, luxul și binefacerile civilizației, așa cum popoarele orientale învățaseră cu mult înainte.

Este sigur că multe lucruri nu s-au schimbat în parcurile persane pînă la renașterea sassanidă din secolul al VII-lea. Săpăturile arheologice au descoperit între Tigru și Eufrat numeroase vile sassanide, care, se presupune, judecînd după somptuozitatea arhitecturală, aveau și grădini pe măsură. La Quane-Shirin, care a fost reședința lui Shiren, favorita lui Khusro al II-lea, palatul și grădinile se aflau pe un platou, iar zidul încojurător era, de fapt, un apeduct. Istoricul bizantin Kedrenos relatează că în anul 624 e.n., cînd regele sassanid Khusro al II-lea a trebuit să fugă din palatul său din cauza cuceritorului Heraclius, în grădinile lui se aflau automate hidraulice care făceau să țîșnească picături de ploaie, producînd și tunete. Maeștrii mecanismelor hidraulice și ale altor automate introduse în grădini erau de fapt bizantinii și de la ei luase moda și Khusro al II-lea.

Se mai știe despre perșii sassanizi că au dezvoltat o artă care i-a făcut cunoscuți în toată lumea Orientului și Occidentului antic și modern și anume arta covoarelor. Or, aceste covoare erau imagini ale grădinilor lor, la început îndeplinind un rol magico-iluzionist : ele trebuiau să întrețină în timpul iernii iluzia unei înfloriri veșnice generate de forța ocultă a monarhului. De aceea, în multe miniaturi persano-arabe apar, în mijlocul grădinii pline cu flori, covoare cu motive florale, uneori pe aceste covoare

fiind situat tronul regal. Cel mai cunoscut covor-grădină este acela din Chosroes, dedicat celor patru anotimpuri și lucrat pe brocart cu fir de aur, perle și rubine datînd din vremea lui Khusro al II-lea. Arabii au preluat de la perși gustul pentru excesivul floral al textilelor și grădinilor, pentru decorația murală cu motive vegetale și pentru ceramica decorativă. Se știe că prin *Coran* arabilor le era interzisă reprezentarea iconică a realului. În istoria *miniaturii* se observă tocmai această tensiune între tradiția persană a școlii nigure, tradiție bazată pe figurativul fitomorf, și tradiția musulmană, bazată pe abstractiunea geometrică. Mai ales cărțile maniheene practicau, în epoca postislamică, de predilecție figurativul care foarte adesea imortaliza scene religioase, cupluri de îndrăgostiți celebri din legendele persane, serbări ce aveau drept cadru grădina. Unitățile iconice sînt ale unei miniaturi nigure : palatul, în fată grădina cu o pajiste cu flori stilizate, cîțiva pomi înfloriți, covorul pe care suveranul stă „turcește", doi-trei muzicanți, uneori un lac cu cîteva păsări, și ele stilizate. Totul pare convențional, conform tradiției nigure. Așa cum în poezie poeții preiau aceleași subiecte, imagini, metafore, și în pictură se foloseau mereu aceleași unități iconice și același aranjament în spațiu. Dată fiind această stereotipie, ne putem face o imagine oarecum apropiată de realitate despre grădina persană veche, deoarece în convenția miniaturilor postislamice nu se modifică mai nimic. Se poate conchide din aceste miniaturi că existau mai multe tipuri de grădini : de petrecere, de meditație, de vînătoare, tipuri care vor supraviețui, după cum reiese din miniaturile tîrzii, în epoca timurizilor și chiar mai tîrziu, în secolele XIII—XVII.

Arabii, cucerind Persia, au respectat geometria grădinilor persane și le-au îmbogățit cu elemente decorative specifice, iar maeștrii în arta irigației au sporit rețelele de canale care udau pajiștile înflorite. Canalele și bazinele nu aveau marginile înălțate, astfel că trecerea de la vegetația pajiștei la apă se făcea direct. Tot în vremea lor, fundul și pereții bazinelor și canalelor au fost acoperite cu *azulejos*, o faianță colorată în nuanțe de albastru, sporindu-se astfel intensitatea culorii și impresia de fast a grădinilor persane.

„Pairidaesa" nu a fost niciodată o „pădure sacră", așa cum fusese grădina mesopotamiană sau greacă. Vechii persi nu credeau în zei cu chip uman care să locuiască în apropierea oamenilor. Ei credeau în principiul binelui și al răului și în lumina lui Ahura-Mazda, al cărui predicator a fost Zarathustra. În schimb, ei practicau dendrolatria, ca mai toate popoarele vechi orientale. Platanii, ulmii, chiparoșii, arborii răsinoși erau iubiți de persi pentru că întruchipau miticul „copac al vieții". Într-un mit al perșilor sectanți ai lui Zarathustra apare un copac numit „toate semințele", copac ce ar fi purtat pe ramurile sale toate semințele pământului și ar fi crescut izolat pe o insulă. Se spune că venerarea copacilor era așa de mare, încît soldații persani nu distrugeau arborii, așa cum făceau soldații asiro-babilonieni cînd ajungeau în grădinile și în pădurile învinșilor. Plutarh relatează o legendă despre regele Artaxerse care, într-o campanie a sa, ar fi comandat tăierea copacilor, ca să se încălzească, dar soldații nu au putut să ridice topoarele. Atunci regele ar fi doborît el însuși un copac mare și frumos și vraja de care erau cuprinși soldații în fața copacilor ar fi pierit.

La fiecare 10 februarie, curtenii ofereau regelui lor mici grădini pictate pe ceară, destinate să împodobească masa suveranului, care păstrau, în timpul iernii, misterul fecundității naturii. Nu alta era, așa cum spuneam, destinația covorului-grădină : suveranul trebuia, privind o imagine a grădinii, o reprezentare a ei, să mențină tot timpul anului legătura cu natura și, prin rege, această legătură o realiza și poporul. Covoarele perșilor erau tablourile cu flori ale europenilor de mai tîrziu. Ele întreținеau iluzia primăverii și tinereții veșnice.

Grădina persană a intrat într-o nouă epocă de strălucire și s-a transmis și celorlalte civilizații, după ce musulmanii au cucerit imperiul persan.

Grădinile sacre greceşti

Chiar dacă Xenofon a descris grădinile Orientului și și-a amenajat, la proprietatea sa din Scillonte, un „paradis" în stil persan, grecii, cu spiritul lor rațional și pragmatic, locuitori ai unui pămînt arid, au fost multă vreme reticenți față de luxul oriental. Chiar tîrziu, prin secolul al III-lea, stoicii, a căror filosofie se mai numea și „doctrină de portic", după locul unde se adunau, încă mai priveau dezaprobator o anume „modă a grădinilor", care nu erau nici utilitare, nici sacre, nici academice, ci pur și simplu locuri de agrement, plantații cu arbuni și turturele plimbîndu-se printre copaci, cu viță de vie agățătoare și cu tufișuri de mirt. Celebra grădină a lui Epicur de lîngă Atena nu era decît o grădină modestă, care oferea doar plăceri naturale. Parcurile ornamentate au apărut în Sicilia, mai întîi în megalopolisuri, cum era Siracuza : în Grecia peninsulară mai tîrziu, în epoca elenistică, epoca în care Orientul a pătruns masiv în cultura și arta occidentală. Puținele imagini care ne-au rămas prin descoperirile făcute la Pompei și Herculanum, orașe de tip elenistic, ne dezvăluie existența unor grădini-patio, cu colonade, legate prin portic de clădire, deci în stil elenistic, motivul colonadelor

aparținînd epocii de după Alexandru Macedon. Se mai știe că în alte spații elenizate cum era Siria de nord, se afla grădina Lavi-Iketa, consacrată lui Adonis, un spațiu închis, plantat cu copaci și flori, unde se oficiau ceremonii în cinstea acestui zeu originar din Asia Mică. Sau că, în grădina lui Hefaistos, lîngă Atena, rodii și viță de vie erau plantate în găuri făcute în rocă, astfel încît arborii apăreau ca niște coloane ale unui templu înconjurat de viță de vie. Tot de împrumut, din Orient, era și moda grădinilor în miniatură, așa-numitele „grădini ale lui Adonis", obținute prin creșterea rapidă a semințelor udate cu apă călduță, grădini cultivate și de greci în diverse contexte ritualice.

Două sînt caracteristicile grădinilor grecești autohtone : pragmatismul și religiozitatea. Cînd Ulise ajungea în țara feacilor, întîlnea acolo o grădină care, atunci, în secolul al VIII-lea î.e.n., reprezenta pentru Grecia, țară de agricultori și navigatori, un ideal, un „peisaj absolut". Ajungînd navigatorul Ulise pe insula Scherie, la curtea regelui Alcinou, a fost condus, după ce o întîlnise pe Nausica, de zeița Atena, preschimbată într-o fecioară, la palatul regelui. După luxul și rafinamentul palatului ne-am fi așteptat ca și grădina, situată în imediata apropiere, să fie pe măsură. Dacă palatul „strălucea ca soarele și luna", grădina sa era o livadă bogată, a cărei singură deosebire față de alte livezi consta în aceea că acolo pomii rodeau necontenit. „Iar lîngă poartă, afară de curte, se afla o grădină mare, împrejmuită cu un gard, cu pomi frumoși, încărcați cu roade : pere, rodii, mere minunate, smochine dulci, măsline verzi. Nu se odihneau niciodată și nici iarna și nici căldurile verii nu le stricau. Pe cînd boarea zefirului le pîrguia pe unele, altele abia creșteau. Perei pîrguite

îi urma o pară nouă, un măr înlocuia pe altul, o smochină pe altă smochină și un strugure pe altul. Pe butucii viței rodnice se aflau deodată înșiruiți struguri uscați la soare, ori culeși, ori călcați și alături de strugurele abia ieșit din floare, strugurele copt. La capăt se afla o grădină plină oricînd de zarzavat. Două izvoare își împrăștiau apele, unul de-a lungul întregii grădini,celălalt sub pragul curții din fața casei, de unde-și scoteau apă toți orășenii" [1]. Lui Ulise însă, această livadă care se termina prozaic cu o grădină de zarzavat, nu cu un parc de vînătoare sau vreun loc de agrement, i se părea cu atît mai minunată cu cît ea rodea tot anul. Altfel, planul grădinii era tipic : înconjurată de zid, lîngă poarta curții (mai tîrziu, în epoca elenistică și apoi la romani, curtea interioară va fi ea însăși o grădină, deosebită de livada care urma dincolo de zidul grădinii, sau pe o altă latură a casei) ea avea o vegetație bogată și era străbătută de un rîu.

Cînd grecii nu au cultivat livezi și grădini de zarzavat, cînd au părăsit latura utilitară a naturii, atunci și-au dedicat grădina zeilor, eroilor, morților sau îndeletnicirilor spirituale. Religia lor panteistă a umplut natura cu nimfe, driade, satiri, menade. Zeii grecilor locuiau în ținuturile cele mai frumoase, pe vîrful munților, în grote, în poieni, crînguri însorite. Cînd Afrodita este surprinsă de soțul ei Hefaistos în flagrant delict de adulter cu Ares, acesta, spune cîntărețul Demodocos de la curtea regelui feacilor, a fugit în Cipru, la Pafos, „unde era o dumbravă sfîntă și fumega un altar". În insula Ogigia se afla adăpostul nimfei Calipso, cea „cu păr frumos și glas de om". În rugii de viță de vie trăia Dionysos, Zeus vorbea prin foșnetul frunzelor de stejar, precum zeița Hathor a egiptenilor prin cel

al sicomorilor. Dafinul era o nimfă ce se transformase în copac, pentru a scăpa de urmărirea lui Apolo îndrăgostit de ea, în mirt locuia Artemis ș.a.m.d. Cîmpia greacă era plină de morminte si de sanctuare împodobite cu flori, sanctuare ce indicau prezența zeilor : în poieni și crînguri erau altare împodobite cu flori, ridicate în cinstea divinităților. Acolo, lîngă un copac și un izvor, aproape de un sanctuar, omul dorea să comunice cu divinul. „Sentimentul naturii" la vechii greci nu era asemănător cu al occidentalilor de mai tîrziu ; omul nu „tînjea" după natură, pentru că el continua să trăiască în mijlocul ei, nu se rupsese de ea, iar natura, spiritualizată, era încă locul de manifestare a divinului. Natura nu era frumoasă, era sacră, în primul rînd. Altarele modeste au devenit treptat temple în mijlocul unor spații împrejmuite, ocrotite si îngrijite de om. Flori, mai ales trandafiri importați din Orient, vită de vie și unele esențe odorifere au început să fie cultivate în grădinile zeilor. Natura frumoasă era „scena" pe care se petrecuseră majoritatea dramelor mitice. Lîngă o grotă a lui Artemis, Acteon fusese prefăcut în cerb de zeița fecioară, pentru că își îngăduise s-o privească goală, scăldîndu-se în compania nimfelor, după care a fost sfîșiat de proprii săi ciini. Dafne, nimfa urmărită de Apolo, doritoare să-și apere neprihănirea, ceruse tatălui său, rîul Salmacis, s-o transforme într-un copac. Adonis, disputat de Persefona și Afrodita, trezise mînia lui Ares : la o vînătoare, zeul gelos trimisese un mistreț care l-a sfîșiat pe frumosul Adonis, iar din sîngele curs din rănile lui au apărut, spune legenda, anemonele. Grecii au inventat „grădinile sacre", pentru că ei trăiau într-o natură deificată. Dar tot grecii, detașați de prezența divină, mereu neliniștiți, și-au pus întrebări și din aceste întrebări s-a născut marea

lor cucerire în materie de gîndire : filosofia raționalistă. De aceea grecii au dedicat grădini înțelepciunii și rațiunii asemenea celor consacrate zeilor și le-au numit chiar „grădini ale filosofilor", situîndu-le în apropierea gimnaziilor. Aristofan numea grădina filosofică „imperiu al copacilor", aceasta însemnînd că discipolii și maeștrii se plimbau printre copaci sau ședeau la umbra lor și dialogau după metoda inventată chiar de aceștia. Cînd la Atena s-a fondat Academia, aceasta era prevăzută cu un parc, primul parc public. Nu erau în Grecia parcuri luxoase pentru serbări și ospețe, parcuri care să exprime gloria, puterea, bogăția regilor, nici parcuri de vînătoare, ci parcuri destinate exclusiv trăirii diverselor forme ale vieții spirituale.

Grecii și-au păstrat măsura, sobrietatea rațională, austeritatea, rigoarea atică, pînă la expedițiile lui Alexandru Macedon în Orient. Atunci li s-a revelat o altă lume, de care auziseră din basme, legende, relatări ca aceea a lui Xenofon și altele. Acum s-a întîmplat cu ei ceea ce se va întîmpla cu cruciații în evul mediu : luxul oriental i-a sedus pe grecii păgîni. Palatele lor au devenit mai luxoase, grădinile s-au extins, s-au îmbogățit cu o profuzime de flori și arbori decorativi, de colonade și automate hidraulice. Cum anticipam, cel puțin în Sicilia și în Asia Mică, natura „teocritiană" favoriza o înflorire deosebită a grădinilor. Se cunoaște existența la Syracuza a parcului lui Gelon (540—478 î.e.n.), parc ce era atît de fertil, atît de plin de vegetație, încît a fost numit „cornul Amaltheei", sau parcul lui Heron al II-lea, urmașul lui Gelon, sau parcul în stil persan de la Region. Peste tot apăreau colonade decorative și portice-promenadă, „gimnasiul" nu mai este nici el doar un simplu loc pentru exerciții

fizice, devine o grădină multifuncțională. Se renunță treptat la ordinea oarecum monotonă a parcurilor persane și apare o dezordine de inspirație silvestră, mai aproape de simțul naturistic al grecilor. Din epoca aceasta datează primele opere de hidraulică : din versiunile arabe ale unor tratate de hidraulică s-a aflat că la Alexandria cea plină de grădini, într-o grădină consacrată zeiței Venus, în vremea lui Ptolomeu al II-lea (170—117), se afla o orgă hidraulică ce uimea și stîrnea invidia celorlalți monarhi. Au apărut și noi teme ale ornamenticii grădinărești, anume sculptura decorativă, fără caracter religios evident : un exemplu este nimfa cu cochilie, a cărei imitație „academică" o vom reîntîlni la Versailles, în secolul al XVII-lea. Preferate, se pare, erau mai ales sculpturile reprezentînd animale care aminteau de fabulele egiptene și de unele mituri grecești, cea a taurului Farnese fiind celebră pînă foarte tîrziu și în grădinile romane. O altă creație a elenismului în materie de decorativ grădinăresc era grota, peștera mitică în care se scălda Artemis, înconjurată de nimfe, sau unde Polifem o aștepta pe frumoasa Galateea, „albă cum e cașul", după spusele poetului Teocrit, sau unde Circe l-a ținut în captivitate pe Ulise. Altădată, păstorii și pelerinii depuneau în aceste lăcașe divine ofrande. „Sînt acolo chiparoși subțiratici, sînt lauri acolo, / Este și o iederă neagră, ș-o vie cu rod așa dulce, / Este pe acolo ș-un rece izvor, o minune de apă. / Etna cel plin de păduri mi-o trimite din alba-i zăpadă" [2]. Grota aparținea peisajului idilic, și din poezie a trecut în „peisajul absolut", superidealizat, care a devenit treptat grădina elenistică. A rămas celebră descrierea grotei din romanul lui Longos (sec. III e.n.), *Dafnis și Cloe* : „Era pe acolo o peș-

teră a nimfelor, o stîncă mare, scobită înăuntru, iar pe dinafară rotundă. Cît despre nimfe, chipurile lor erau cioplite în piatră : desculţe, cu braţele goale pînă la umeri, cu părul despletit pe spate, încinse peste şolduri, cu ochii zîmbitori. Păreau, după întreaga lor înfăţişare, dănţuitoare, prinse în joc. Intrarea în peşteră era drept în mijlocul stîncii. Înăuntru ţîşnea murmurînd un izvor, ale cărui ape bogate se împrăştiau în pîrîiaşe dinaintea peşterii, hrănind cu umezeala lor iarba deasă şi rageda a unei pajişti minunate. Şi mai vedeai acolo, atîrnate, şiştare, fluiere, naiuri, daruri închinate de mai vechii păstori“ [3]. Trecuse deci vremea cînd nimfele erau „adevărate“, acum deveniseră statui, se desprinseseră de locul lor şi se răspîndiseră în grădini. Peştera însăşi va deveni un lăcaş mitic, un ornament care, mai tîrziu, nu va lipsi din nici o grădină, căci, aşa cum observam, din poezie, romane şi pictură, temele naturii idealizate sau confecţionate au trecut în arta grădinilor.

Alexandru Macedon, prin expediţiile sale care au unit Orientul cu Occidentul, dar şi prin instinctul său artistic, a revoluţionat arta grădinilor greceşti. Tradiţia susţine că marele cuceritor a murit la Babilon, muşcat de un ţînţar, în timp ce savura răcoarea şi parfumul florilor într-o grădină. Grecii alexandrini erau altfel decît cei de dinaintea cunoaşterii Orientului. Grădina lui Laertes, tatăl lui Ulise, devenise... grădina lui Lamon, tatăl lui Dafnis ; clasicismul grec a evoluat în barocul alexandrin.

„Villa“ şi parcul roman

Pentru ca „Latium-ul agresat“ să devină „civilizaţie romană“, a trebuit să se aştepte întoarcerea din Orient a lui Lucullus ; abia atunci, în jurul Romei au apărut acele structuri arhitectonico-peisagiste, cu numele de „villa suburbana“, a căror prezenţă o întîlnisem şi la vechii persani. După aceea, au fost amenajate la Roma porticele-grădini, şi mai tîrziu parcurile imperiale care au făcut celebră cetatea şi au ridicat-o la rangul de metropolă, capitală a lumii, cum numai Babilonul fusese altădată. „Nu este întîmplător, scria Pierre Grimal, nici faptul că la Roma primul mare parc a fost creat de Lucullus, învingătorul lui Mitridate. Campaniile sale împotriva acestui rege îi dăduseră prilejul să parcurgă teritorii unde influenţa Persiei se exercita de multă vreme“ [1].

Pe de altă parte, romanii, cucerind regatele urmaşilor lui Alexandru Macedon, au deprins din Orient noi gusturi. Dobîndind, datorită războaielor, avuţii imense, latinii au vrut să rivalizeze cu monarhii orientali pe care îi înlocuiau, făurindu-şi, întocmai ca şi ei, rezidenţe regale. Trecerea de la mentalitatea ţărănească la cea urbană, civilizată, s-a realizat treptat. Grădina cu legume şi flori,

livada, „lucus"-ul (grădina din jurul sanctuarului unui zeu, al mormîntului strămoșilor, al larilor scoși din incinta locuinței) le-au fost mult timp suficiente posesorilor de domenii întinse, care rămăseseră, în intimitatea lor, tot niște țărani ce judecau natura după fertilitatea ei.

Ca niciunde, vilele suburbane și grădinile publice sau private din Roma au avut o semnificație politico-socială importantă, pentru că apariția lor distanțează progresiv aristocrația îmbogățiților de după războaie de poporul rămas să lucreze ogoarele și livezile de dincolo de Roma. Așa cum Cicero condamna, la vremea aceea, asianismul retoric, opunîndu-l aticismului sobru, moraliștii condamnau luxul noilor parcuri, opunîndu-le „hortus"-ului latin. Progresul însă începuse : romanii bogați erau doritori de lux și mai ales de „otium". Nevrozați de zgomotul infernal al unei cetăți unde se murea de insomnie, în care viața era nesigură pe străzi, din cauza declasaților sosiți din toate părțile lumii, în care se locuia în condiții de spațiu precare (Seneca însuși locuia deasupra unei băi publice și se plîngea într-o scrisoare către Lucillius de tortura la care era supus zilnic, trebuind să asculte toate zgomotele ce veneau din interiorul băii), romanii construiesc vile în apropiere, pe dealurile străjuite de rîurile Piniciu și Tibru.

Din scrisori, cum sînt acelea ale lui Cicero către Atticus, Seneca către Lucillius și mai ales acelea ale lui Pliniu cel Tînăr către diverși prieteni, din săpăturile de la Pompei, Herculanum și Boscoreale, din poezia alexandrină, din alte vestigii artistice (romanii sînt cei care creează genul picturii de peisaj), ne putem face o imagine despre grădinile romane, care au fost, pînă la urmă, strămoșii celor

renascentiste italiene și mai tîrziu ai celor europene. „Cînd se citesc și se recitesc ansamblurile literaturii latine privitoare la grădină, se constată de îndată că aceleași probleme revin de la un autor la altul în ciuda diferențelor de sensibilitate. Se constată de exemplu că Seneca și Pliniu cereau un mijloc de retragere sau singurătate, că Ovidiu și Tibul preferau să găsească în ea un mod idilic de viață, că Horațiu și Martial îi reproșau de a fi mascat prin lux adevărata cîmpie și rusticitatea autentică" [2].

Ca să înțelegem arta grădinilor romane, trebuie să avem în vedere nu numai istoria, dar și mentalitatea, mai bine spus firea romanilor. Ei au rămas, chiar și atunci cînd erau mari demnitari sau oameni foarte cultivați, niște ființe contradictorii în ceea ce privește relația cu natura și civilizația, așa cum rămîne întotdeauna țăranul care trăiește la oraș. Horațiu exprima cel mai bine această „dramă faustiană" a sufletelor care „se zbat în același pieptș și tind să se despartă unul de celălalt" : cînd era la Roma ar fi dorit să fie la țară și cînd era la țară tînjea după zgomotul orașului. De aceea nu-i de mirare că, în timp ce la Ovidiu întreaga natură este „mascată" într-o vastă grădină, dramele mitice din *Metamorfozele* sale petrecîndu-se în decorul artificial al unei grădini mitice, universale, Virgiliu scria *Bucolice* și visa la un peisaj tot ireal, dar natural, creat de „deus artifex", departe de civilizație. Pentru unii romani bogați, „villa" nu era decît locul de la țară unde se re-crea confortul Romei. Așa se explică apariția în grădina vilelor suburbane a porticelor, colonadelor, statuilor, fîntînilor etc. Grădina lui Cicero, în schimb, era un loc prielnic pentru meditație, pentru realizarea unei

comunicări spirituale cu natura. Așa cum rezultă din corespondența sa cu Atticus, lui Cicero îi plăceau, ca și grecilor, dialogurile filosofice la umbra copacilor sau în locuri retrase, anume destinate refugiului intelectual. Varro, ale cărui grădini erau celebre în vremea aceea, ar fi dorit ca romanii să păstreze un echilibru între sentimentul de bucurie pe care-l dă omului pămîntul fecund și euforia elegantei de tip alexandrin. În *De Agricultura* (Despre agricultură) recomandă nici mai mult nici mai puțin decît curtea cu păsări domestice, ca piesă de bază a unei vile, dar, în triclinium-ul său, contradictoriul Varro avea un bazin cu sofisticate mecanisme, ce din cînd în cînd procurau comesenilor, în mijlocul bazinului, „glume hidraulice" care-i amuzau. Lucrețiu în *De rerum natura* (Despre natura lucrurilor) extinde conceptul de grădină la întreaga natură, ca peisagiștii din secolul al XVIII-lea. Deși detestă luxul și preferă palatului luxos o pajiște înflorită unde, la umbra platanilor, să stea cu prietenii, multe dintre „tablourile de natură" din *De rerum natura* sînt „topii", peisaje trucate adică, desprinse parcă din picturile romane „după natură". Și pentru Catul natura era o grădină mai mare : Ariadna părăsită pe o insulă de Teseu, așa cum apare ea înfățișată pe covorul primit ca dar de nuntă de Peleu și zeița Thetis, descris în poemul *Nunta lui Peleu și a zeiței Thetis*, nu-i altceva decît o „thiasae"[3] desprinsă dintr-o grădină și reprezentată pe celebrul covor. Natura din alt poem al său, *Attis*, este tot o grădină, iar drama sa tot o „thiasae" : frumosul efeb plecînd din Grecia în Frigia este sedus de cultul orgiastic al Cibelei și se va automutila pentru a intra în rîndul slujitorilor zeiței. El cutreieră *pădurea sacră*

„de codri împrejmuită", ajunge în „frigienele palate / Unde chimvalele răsună și-n timpane mereu îi bat / ... Unde se zbat clătinîndu-și capul menadele împodobite / în iederă, și unde ele serbează-n urlete-ascuțite / Orgia sacră, unde alaiurile zeiței umblă rătăcind". Pe Marțial îl speriase sărăcia Spaniei, dar îl dezgustase și luxul roman ; și el ar fi vrut ca grădina să unească eleganța cu rusticitatea. „Dacă Nausica ar vrea să-mi cedeze grădinile tatălui ei, i-aș zice lui Alcinou : le prefer pe ale mele". Cum erau „ale sale" ? Desigur fără portice, fără băi, fără hipodroame, doar niște cringuri cu izvoare, pajiști, umbră, plante care rămîn verzi și iarna, avînd ca piesă decorativă mai deosebită un turn de păsări.

Despre prima compoziție grădinărească aflăm din scrisoarea pe care Atticus i-o scria prietenului său Cicero[4]. Atticus amenajase o grotă-sanctuar numită Amalthaeum, în amintirea nimfei Amalthea care, potrivit mitului, îl hrănise pe Zeus, ascuns pe muntele Ida de teama lui Cronos. Spre sanctuar ducea o alee de platani. În jurul grotei, după moda elenistică, se aflau statui ale unor nimfe. Mai tîrziu, în grădinile romane s-au înmulțit grotele, căci, arată Pliniu cel Bătrîn, piatra ponce, fiind la îndemînă în această regiune vulcanică, era ușor de realizat o peșteră artificială. Este cunoscută posteritatea glorioasă pe care a avut-o în Europa renascentistă, barocă, clasică și romantică grota lui Atticus, grotă în funcție de care se structurează grădina pomenită în scrisoarea acestuia către Cicero. Romanii au avut cu natura o relație diferită de aceea a grecilor. Panteismul lor era mai superficial. Aveau și ei, totuși, divinitățile lor naturistice, pe care le venerau ca și grecii : Priap, venit din

Orient, mai tîrziu identificat chiar cu zeul grădinilor, Cibele, Ceres, Flora, cărora le ridicau mici sanctuare în „crînguri sacre" sau pe cîmpia romană semănată cu morminte. A trăi și a petrece în vecinătatea morților nu era deloc un sacrilegiu, dimpotrivă aceasta intra în firea lucrurilor și exprima armonia universală (legătura divin-uman, moarte-viață), totalitatea cosmică integrată. Ei au avut totdeauna o „chemare a pămîntului", un fel de oroare de a se închide între zidurile locuinței. „Mă întrebi, îi scria Pliniu cel Tînăr unui prieten, de ce mă încîntă vila mea de la Laurentum ? Nu te vei mira cînd vei cunoaște desfătările acestei case, comoditatea situației, întinderea plajei... Drumul spre vilă este în unele locuri nisipos, puțin anevoios pentru atelaje, dar rapid și lesnicios pentru călărit. Peisajul este variat pe ambele părți : cînd înaintează pădurile și se îngustează drumul, cînd acesta se lărgește, liber, între pajiști ; multe turme de oi, multe herghelii de cai și de boi, pe care iarna le-a alungat de la munte, se îngrașă în aceste pășuni, în atmosfera călduță a primăverii..." [5]. Interesant este simțul peisager al lui Pliniu care privea din salonul său de sus pădurile și munții, coamele dealurilor și pajiștile ce se întindeau dincolo de domeniul său. Descriind casa, el precizează că încăperile erau în așa fel dispuse, încît natura să fie mereu prezentă, să aibă mereu sub ochi marea, pădurea, cerul. O „villa" era compusă dintr-o casă cu dependințele ei și parcul sau o grădină mai mică sau un complex de grădini legate toate într-o compoziție unitară înconjurată de un peisaj care și acesta intra în viziunea de ansamblu. Locuința era prevăzută cu un atrium deschis spre în afară și un portic ce făcea și el trecerea de la spațiul închis

al locuinței la cel deschis al grădinii. Pe măsură ce arhitectura locuinței a evoluat, sub influența directă a modei elenistice, raportul locuință-peisaj s-a schimbat și el. A apărut un fel de curte interioară înconjurată de clădiri anexe, care, în loc să fie pavată cu pietre, ca la greci, și decorată cu coloane, avea din loc în loc plantați copaci ce au înlocuit coloanele din curtea interioară elenistică. Porticul „se mută" și el în grădină, se desparte deci de locuință, devine loc de promenadă, de odihnă sau o piesă arhitecturală care limitează curtea interioară-grădină de grădinile exterioare de legume, livezi sau pur și simplu de peisaj. Acest „patio", curte interioară, a luat în cele mai multe cazuri locul atrium-ului, sclavii romanilor bogați așteptînd în patio să-și salute stăpînul. Cînd vila păstrează atrium-ul, acesta este decorat fie cu scene mitologice care se petrec în decor natural, fie chiar cu „scene de natură", cu copaci și flori, păsări și animale de tot felul, astfel încît, deși te aflai în interiorul clădirii, credeai că ești în grădina ei. În mijlocul tavanului se afla un compluvium care servea în același timp și de lanternă, iar în mijlocul atrium-ului o fîntînă țîșnitoare sau un bazin. Moda colonadelor ia acum cîteva forme bine constituite. Uneori colonada înconjura un mic templu sau o statuie, așa cum era micul peristil circular ce înconjura statuia Sibilei din grădina vilei lui Hadrian de la Tivoli, peristil care a devenit temă iardinieră în toată Europa. Alteori, colonada formată din coloane simple sau duble, pe care se urcau plante agățătoare, mărginea un „promenoir" acoperit, alcătuind porticul, piesă arhitecturală specific romană. Mai tîrziu, porticul devine așa de important, încît, în funcție de el, se structurează gră-

dina care se și numea... portic. În „villa suburbana", porticul era o piesă de bază a grădinii : pe peretele din fund se obișnuia, în perioada de euforie mitologică a elenismului, să se picteze scene mitologice, mai ales cele legate de călătoriile lui Ulise, scene preferate pentru că acțiunea se petrecea în mijlocul naturii, pe un munte, lîngă o peșteră, pe mare, într-o pădure. Această pictură narativă s-a eliberat, apoi, treptat, de literatură și a devenit pictură de peisaj, eliminîndu-se aproape în totalitate prezența omului. Era un peisaj artificial și idealizat, în care apa se învecina cu muntele și cu pajiștile înflorite, ca în idilele din epoca alexandrină, înfrumusețat cu temple, sanctuare, colonade și grote. Din poezie și din pictură romanii învață arta de a crea, lîngă vilele lor, grădini artistice, transpunînd imaginile, pictate cu fantezie sau descrise în poeme, în natură. Influența elenistică, prin care se înțelege o sinteză între spiritul grec și cel oriental, s-a manifestat în arta grădinilor romane nu numai direct, ci și prin intermediul *picturii de peisaj*, „marea noutate" a romanilor, cum o numește Grimal. „La origine, grădina peisagistă romană nu era deci altceva decît un tablou proiectat în trei dimensiuni în spațiu, o diorama construită cu materialele adevărate ale naturii. Și se înțelege că o astfel de grădină exprimă o sensibilitate pur romană, conservînd amprenta artei elenistice" [6]. Grădina vilei suburbane era deci o grădină de tip peisager, un parc, mai bine zis, un strămoș al grădinilor din secolul al XVIII-lea de același tip, în interiorul căruia apărea o compoziție „clasică", de cele mai multe ori în genul sacro-idilic.

La început grădinarii erau numiți în textele latine „topiarius", adică peisagiști, iar arta lor, „ars

topiariae". Mai tîrziu, sensul lui „ars topiariae" s-a restrîns, reducîndu-se doar la arta de a tăia copacii, o artă care se dezvoltă tîrziu la romani, la o jumătate de secol după apariția grădinilor, adică prin secolul I î.e.n. Pe de altă parte, proprietarii vilelor, mulți dintre ei reprezentînd prima generație de cîtadini, cei care evadau, fugind din oraș, în natură, construindu-și aceste vile care se compuneau din casă, o grădină ornamentală sau mai multe, la care se adăugau livada, grădina de zarzavat și pășunile din împrejurimi, nu uitau că au fost odinioară țărani ce credeau că natura este plină de divinități care se ascund privirilor oamenilor, dar le conduc, de fapt, întreaga activitate. Astfel, apar „reprezentările lor în piatră" și sculptorii nu mai pridideau uneori să satisfacă comenzile căci, cu cît era mai bogat proprietarul, cu atît mai mult se ambiționa să-și decoreze grădina cu statui. De aceea maeștrii încep să sculpteze nu numai în piatră, ci și în lemn, ba mai mult, să fasoneze buxusul, dafinul, în formă de statui, artă numită „nemora tonsilia", avînd ca inventator un cavaler roman, prieten al lui Augustus, pe nume C. Matius. Peluzele încep să fie ornate cu bărci din materie vegetală sau cu scene de vînătoare, în care un iepure de buxus, de exemplu, este urmărit de o haită de cîini, de asemenea de buxus.

Romanii erau și mari amatori de „thiasae", spectacole, puneri în scenă, în decor natural, ale unor povești mitice. Aceste spectacole erau fie reale, jucate de actori, fie reprezentări prin statui. În grupul statuar *Masacrul Niobelor*, Niobe, care o înfruntase pe Leto, lăudîndu-se că ea are mai mulți copii, asista îndurerată, în această reprezentare din grădina lui Sallustius, la moartea copiilor ei, uciși

de săgeţile lui Artemis şi Apolo. Un alt grup statuar, despre care s-a scris în antichitate, îl reprezenta pe Meleagru participînd la o vînătoare împotriva mistreţului din Calydon, trimis, după cum spune legenda, de Artemis, să pustiască muntii Etoliei. Sau mai apărea în grădinile romane, figurată în piatră sau în buxus, Dirce, soţia lui Lycus, regele Tebei, pedepsită să fie ucisă de fiii acestuia. Spre sfîrşitul imperiului, nobilii şi împăraţii folosesc peisajul grădinii, cum menţionam deja, ca decor pentru înscenări mitice, în care joacă uneori ei înşişi, imitînd parcă scenele statuare din piatră sau buxus. Tot prin această artă, a fasonării în figuri a arbuştilor, se putea obţine un cuvînt de bun venit adresat oaspeţilor sau numele stăpînului domeniului, lucru care reiese şi dintr-o altă scrisoare a lui Pliniu cel Tînăr unde este descris hipodromul de lîngă vila sa de la Tusculum. Această scrisoare, pe care Pliniu o adresa lui Domitius Appolinaris, este cea mai completă mărturie despre rafinamentul la care ajunsese arta grădinilor private în epoca imperială, adică în jurul anului 100 e.n. Scrisoarea începe prin a descrie peisajul exterior, un peisaj lucrat parcă şi el de natură, după principiile artei. „Tinutul este minunat. Imaginează-ti un amfiteatru imens cum numai natura poate să făurească : o cîmpie deschisă şi întinsă înconjurată de munţi ; munţii poartă pe crestele lor codri înalţi şi bătrîni, în care găseşti din belşug vînat de tot felul. De sus păduri tinere coboară pe povîrnişul muntelui. În mijlocul lor dealuri acoperite cu pămînt roditor (căci nu ajungi uşor la piatră, chiar dacă o cauţi) nu sînt mai puţin mănoase decît cîmpiile de la şes, recolte bogate se coc ceva mai

tîrziu, dar nu mai puţin bine. La poalele munţilor se întind peste tot vii care împînzesc regiunea în lung şi în lat, dîndu-i un aspect uniform. La marginea lor, formînd ca o împrejmuire, cresc arbori. Apoi pajişti şi lanuri de grîu, pămînt pe care nu-l despică decît boi vînjoşi cu pluguri foarte puternice ; fiind extrem de dur, la prima arătură brazdele se înalţă atît de mari, încît abia după nouă arături solul este afînat. Pe pajiştile smălţuite de flori cresc trifoi şi alte erbacee fragede şi întotdeauna proaspete ca la prima recoltă, căci toate sînt alimentate de izvoare nesecate. Acolo însă unde e prea multă apă nu se formează bălţi, pentru că pămîntul, fiind înclinat, varsă în Tibru apa pe care o primeşte şi nu o absoarbe. Tibrul trece prin mijlocul ogoarelor şi, fiind navigabil, aduce în oraş, cel puţin iarna şi primăvara, toate roadele pămîntului ; vara apele lui scad şi, cu albia secată, nu-şi mai merită numele de mare fluviu ; toamna şi-l recapătă. Va fi o mare desfătare să cuprinzi această priveliste de pe munte. Căci ai să ai impresia că priveşti nu cîmpia, ci un peisaj pictat, de o rară frumuseţe ; această varietate, această priveliste îţi odihneşte ochii oriîncotro îi îndrepţi." Mai apoi, după ce descrie complicata arhitectură a vilei („aşezată la poalele dealului" şi care oferă o priveliste „ca de pe înălţimi" din încăperile ei dispuse deliberat pentru a „selecta" peisaje), cîteva grădini interioare, înconjurate de aripile vilei (dintre care cea mai interesantă este „grădina celor patru platani"), apoi porticul şi criptoporticul, se trece la descrierea *hipodromului,* care nu mai are nimic comun cu întrecerile sportive, este o grădină sofisticată, elenizată excesiv. „Hipodromul, scrie el în aceeaşi scrisoare, întrece cu mult aşezarea atît de atrăgătoare

a clădirii. La mijloc este deschis, așa că cine intră îl poate cuprinde dintr-o privire : e înconjurat de platani pe care se încolăcește iedera, așa încît coroana lor e verde de frunzișul propriu, iar trunchiul e verde din cauza frunzișului iederei, care se întinde de la trunchiuri la ramuri și leagă între ei platanii alăturați, trecînd de la unul la altul. Între platani, tufe de merișor, în jurul cărora laurii își unesc umbra cu aceea a platanilor. Aleea dreaptă care mărginește hipodromul se întrerupe la extremitatea ei, continuîndu-se cu un semicerc și își schimbă aspectul : e străjuită și acoperită de chiparoși, la a căror umbră deasă este mai răcoare și mai întuneric ; aleile circulare din mijloc (căci sînt mai multe) au lumină din plin. Aici cresc și trandafiri, iar umbra răcoroasă alternează cu căldura plăcută a soarelui. După cotituri nenumărate și felurite, aleea redevine dreaptă, dar nu mai este una singură, ci e împărțită în mai multe poteci despărțite prin tufe de merișor. Ici un strat de flori, dincolo tufe de merișor dispuse în mii de forme, reprezentînd chiar litere uneori, litere care indică numele proprietarului sau al meșterului. Rînd pe rînd apar mici pietre de hotar, din loc în loc sînt plantați pomi fructiferi și, în peisajul acesta atît de citadin, ai deodată în față un adevărat tablou cîmpenesc. Spațiul din mijloc e străjuit de două șiruri de platani mici. Îndărătul lor, de o parte și de alta, acante unduind mlădioase, apoi mai multe statui din plante și multe nume. La capătul acestora, un pat semicircular de marmură albă sub un umbrar de viță sprijinit pe patru coloane din marmură de Karistos. Din patul semicircular apa, țîșnind parcă sub presiunea greutății celor așezați, curge prin țevi subțiri, se varsă în căușul unei pietre și se adună

într-un bazin de marmură frumos lucrată care, printr-un mecanism nevăzut, este mereu plin, fără să se reverse. Farfuriile cu gustări și cele mai grele mîncăruri se pun pe bordura bazinului, cele mai ușoare, pe vase care plutesc și au formă de mici corăbii, sau de păsări. În fața bazinului, o fîntînă din care țîșnește apa și în care se și adună, căci după ce e aruncată în sus, ea cade tot în ea și e absorbită de niște guri deschise, în care dispare. Față în față cu patul semicircular, un mic pavilion, constituind tot atîta podoabă pentru pat cîtă primește de la el. Strălucește în marmură, prin ușile deschise parcă înaintează și se continuă cu frunzișul grădinii : frunzișul grădinii se vede și prin ferestrele de sus și prin cele de jos, de oriunde privești. Apoi o mică firidă se înfundă, formînd parcă o altă cameră, deși e una singură. Aici este un pat și ferestre peste tot și totuși lumina ajunge filtrată prin umbra care împresoară camera, căci o viță de vie viguroasă, cățărîndu-se peste tot, ajunge pînă în vîrful acoperișului. Te poți odihni acolo ca în mijlocul pădurii, fără să fii expus însă ploilor ca în pădure. Și aici țîșnește un izvor, care apoi dispare. Din loc în loc sînt așezate scaune de marmură, care vin în ajutorul celor obosiți de plimbare, la fel ca și pavilionul. În apropierea scaunelor sînt mici fîntîni, țîșnite aduse prin țevi susură prin tot hipodromul și curg dirijate de mîna omului în așa fel, încît ele stropesc cînd o parte a grădinii, cînd cealaltă, și uneori toată grădina în același timp" [7].

Grădinile publice devin, în afara grădinilor private de lîngă Roma, din ce în ce mai vestite, ca și cele imperiale de mai tîrziu. De multe ori sînt amenajate în funcție de o temă arhitectonică : terme,

teatru, portice, gimnazii, hipodroame. Primul parc public a fost creat la Roma pe la anul 55 î.e.n.; este vorba de vestitul parc al lui Pompei, parc ce înconjura teatrul său. Parcul avea un portic, boschete de dafin și platani divizate prin alei mărginite de buxus. Modelul parcurilor publice de la romani îl constituiau probabil parcurile persane, numai că în timp ce în acestea promenada se desfășura pe alei mărginite de arbori, la Roma plimbarea se făcea „pe sub portic". Porticele fereau de soare și dădeau prilej romanilor comunicativi din fire să se întîlnească, să se privească, să schimbe cîteva replici. Curtezanele se plimbau pe sub portice ca să fie văzute, bărbații dornici de aventuri ca să le vadă. Celebre erau în epoca imperială porticul și grădina Liviei. Celor doritori de a se perfecționa în „ars amandi" li se recomandau teatrul, circul, termele, dar mai ales porticele grădinii căci, scria Ovidiu: „Cînd sub al leului semn intră Febus, la umbra arcadei / Ce-a ridicat-o Pompei, pașii agale să-ți porți; / Ori pe sub bolta de marmură de fiu înălțată / Cu-mpodobirile noi ce-adaugă mama lui, / Nu ocoli nici porticul cu vechi povestiri zugrăvite. / Este al Liviei, dar numele ei l-a păstrat" [8]. Picturile din porticul Liviei și din acela al lui Augustus înfățișau scene mitologice; treptat însă ele au fost epurate de fabulă și s-au transformat în peisaje, autorul acestor transformări fiind, din relatările anticilor, pictorul Ludius.

Aproape de porticul lui Pompei, care era lîngă teatrul ce-i purta numele, Augustus construise și el un portic, lîngă templul lui Apolo, un portic special, cu bibliotecă. Acolo se afla și o pictură ce înfățișa pe cele 50 de Danaide, despre care poetul Ovidiu spune într-un poem: „Pe Danaide ai să

vezi cum stau pe veri să-i omoare / Și pe al lor tată îndîrjit sabia din teacă trăgînd", evocînd ambianța Romei.

La Roma numărul grădinilor citadine a sporit pe măsură ce romanii se îmbogățeau. Să ne imaginăm o plimbare prin grădinile Romei din vremea imperială. Plimbarea ar fi cuprins în itinerarul ei grădinile lui Cezar și Augustus, din partea de sud, apoi grădinile Agripinei și cele din jurul circului lui Caligula, cam pe unde se află Vaticanul astăzi; urmează apoi vilele cu grădini din Cîmpul lui Marte (vila și teatrul lui Pompei, termele lui Agrippa), apoi Collis hortorum cu grădinile lui Valerius Asiaticus, ale lui Domitius și ale lui Acilius.

Între Collis hortorum și Quirinal se aflau grădinile lui Sallustius, Pe Quirinal, această colină de la nord-estul Romei, erau cele ale lui Atticus, pe Esquilin vilele cu grădini ale lui Maecena, Virgiliu, Properțiu și Pliniu cel Tînăr. Între Palatin și Esquilin era „Casa de aur" a lui Nero și la toate acestea se adaugă grădinile palestrelor, termelor, templelor și cele ale patricienilor romani, precum Horti Drusti, Horti Liviae, Horti Cassiani, Horti Clodiae etc.

Cele șapte coline au fost astfel acoperite de verdeață. Arhitectura orașului s-a transformat și ea, pe măsură ce numărul locuitorilor Romei creștea; în locul lui „dominus" a apărut „insula" (locuința cu etaj). În amintirea grădiniței cu flori, aceasta păstra balconul pe care stăpînul îl împodobea cu vase din care atîrnau plante agățătoare și flori. Uneori, cultivată cu flori, platforma superioară a casei se transformă într-o „grădină suspendată". Romanii se întîlneau la circ, la teatre, în piață, în temple, la terme (generalul Agrippa Marcus Vespasianus este cel ce introduce termele în grădina

sa și le dă o mare importanță). Parcul roman public, fie că avea portic, gimnaziu sau termă, era o combinație între colonada elenistică și parcul persan : de o parte șiruri de coloane acoperite, de alta peluze cu flori, cu arbuști tăiați în forme diverse, canale, pajiști, pîlcuri de copaci. Poate că și colonada nu era altceva decît o „apadana" mutată în grădină ; sau poate că vechiul portic al casei romane se mutase în grădină. Nu importă, în fond, de unde venea colonada, ci doar ce a devenit ea la romanii care, așa cum menționam, încercau să pună ordine estetică acumulărilor greco-orientale din epoca elenistică. Prin romani, aceste „acumulări" ordonate s-au transmis Europei.

Dintre parcurile imperiale celebre, unul singur s-a păstrat aproape în întregime, și după el a fost reconstituită arta grădinii în Roma imperială. Aleea de chiparoși, bazinele rectangulare, templul Sibilei, statuile păstrate într-un muzeu sau lăsate încă pe malul marelui bazin în care se cufundă pe jumătate nimphaeum-ul ce poartă numele zeului egiptean Serapis, grandiosul palat în ruină este tot ce a mai rămas din parcul împăratului Hadrian. Aici, la Tibur, nu departe de Tivoli, împăratul a construit un complex de grădini ce se revărsau într-un minunat peisaj exterior, după moda parcurilor romane imperiale și private din afara Romei, grădini în care ar fi dorit să prezinte o sinteză de civilizații. Împăratul era în aceeași măsură admirator al civilizației egiptene, ca și Nero, precum și al civilizației grecești și al celei orientale. Călător împătimit, el ar fi dorit să reprezinte în grădina sa tot ceea ce văzuse pe unde umblase. Avea, ca și posesorii de „villa suburbana", un acut „simț al orizontului". De aceea a ales un platou întins ce se

deschidea spre Apenini, într-o parte, iar în cealaltă spre vasta cîmpie romană. Ca și în grădinile peisagere din secolul al XVIII-lea, terenul a fost amenajat în funcție de „plastica geologică naturală" : denivelările au fost transformate într-un joc de terase cu portice și bazine, piscine, terme, terenuri de joc. Un stadion destinat jocurilor atletice, amintind de gimnaziul grec, un Liceu și o Academie, o esplanadă cu un bazin în mijloc, înconjurată de un portic decorat cu picturi ce amintea de acea *Poecile* ateniană ornată de picturile lui Polignot, iată doar cîteva dintre „scenele" care alcătuiau parcul imperial. *Poecile* era astfel amenajată încît să stimuleze prin surprize pe cel care se plimba pe sub bolțile sale : la început drumul era monoton pînă la un punct, unde pe vizitator îl aștepta ceva surprinzător, care-l făcea să uite efortul și-l angaja să-și continue drumul, în așteptarea altei surprize. În partea sudică a parcului, într-o mică vale numită Canope, după numele văii cu aceeași denumire din Egipt, împăratul Hadrian a amenajat „colțul egiptean". Un canal lung de 220 m și lat de 80 m ocupa valea ; la capătul canalului se afla un templu ornat somptuos cu statui ale divinităților egiptene, templu care era, în același timp, castel de apă și nimphaeum, de formă semicirculară, jumătate în apă, jumătate deasupra apei. Acest templu-castel de apă era dedicat lui Serapis (de unde și numele de Serapeion) și se spune că în vremea lui Hadrian aici se putea lua și masa de către intimii împăratului. Parcul lui Hadrian este o amintire a strălucirii Romei imperiale, care a stimulat tonul elegiac al poeților călători din Renaștere și epoca romantică și fantezia creatorilor marilor gră-

dini europene. Astăzi ruinat și pustiu, cu o apă stătută în bazinele altădată atît de vii printr-o drenare specială, cu zidurile invadate de ierburi, cu rari turiști cățărați pe ruine sau fotografiind cu indiferență solitarul templu al Sibilei, ascuns într-o poiană înconjurată de arbori și tufișuri pe care nici un „topiarius" nu le mai fasonează, parcul lui Hadrian pare să fie însăși imaginea concretă a unei frumoase poezii de Federico Garcia Lorca : „Timpul a fost nemilos în această grădină, / i-a uscat trandafirii și chiparoșii și în schimb / a dat viață unor plante trădătoare și rău mirositoare".

Gloria grădinilor romane a trecut, căci grădinile sînt cele mai fragile dintre toate operele de artă create de om : seceta le usucă, războaiele le distrug arhitectura, buruienile cotropesc vegetația cultivată cu grijă, natura inamică recuperează ceea ce pierduse prin artă. Anticultura barbară ce s-a instalat pentru mai multe secole la Roma a distrus și cultura peisajului roman. Vilele au fost părăsite, parcurile lăsate în paragină, creștinii nu s-au arătat dispuși să le îngrijească, urînd tot ceea ce era „barbar", chiar și natura.

Prin lectura scrisorilor amintite și prin alte mărturii scrise sau deshumate, se poate urmări evoluția artei grădinii la romani, de la compozițiile simple, de genul Amaltheion-ului lui Atticus, la cele ample, ca hipodromul lui Pliniu. Romanii au pus bazele tipului de grădină privată, ale parcului citadin și ale parcului imperial, uitînd foarte de timpuriu crîngul sacru sau grădina filosofică. Toate se concep ca expresie a unei tensiuni între oraș și peisaj și între peisajul natural și cel creat de om. Toate cultivă strategia priveliștii, chiar și cele intracitadine. Rafinamentul elenistic și achizițiile universale imperiale au contribuit la dezvoltarea gustului pentru monumental și pentru ornamentica bogată care opune peisajul ideal, artificial al grădinii celui natural cu care se află însă în relație de opoziție și complementaritate în același timp. Temele cele mai importante ale grădinii europene de mai tîrziu au fost reprezentate în grădina romană. De aici ele s-au răspîndit în Asia cucerită de romani, în Sicilia și Spania, în sudul Franței, în imperiul bizantin și prin Renaștere în Europa și în lume.

Grădinile Bizanţului

Deşi Bizanţul se afirmă ca putere imperială în evul mediu, el reprezintă în continuare cultura şi mentalitatea antică, creştinismul neavînd aici forţa „medievalizării" spirituale a acestuia. „Fructul putred" din copacul grecesc (Elie Faure), Bizanţul a salvat de la barbarie o cultură, un mod de viaţă care presupunea printre altele bucuria de a trăi civilizat. Creştinismul auster şi moralist al catacombelor s-a convertit în Bizanţul grec, oriental, elenistic într-o religie care proslăvea divinitatea în manieră imperială. Bizanţul „sub colcăiala viciilor, sub orgia jocurilor, a strigătelor celor masacraţi, a autocratismului progresiv, silit să asculte de ordinele mulţimii, reprezenta legea Romei, opulenţa Babilonului, curiozitatea Atenei şi singurul focar luminos în mijlocul nopţii" [1].

Zeii şi eroii greco-romani au devenit la Bizanţ sfinţi, statuile au fost înlocuite cu imaginile lor în mozaicuri şi icoane : Hercule este acum David în luptă, Orfeu e David cîntînd, Venus este Maria, Prometeu e Isus, Zeus e Dumnezeu însuşi etc. Lor li se ridică bazilici, catedrale somptuoase, ei sînt reprezentaţi în picturi şi mozaicuri, ei şi bazileii care sînt emisarii Pantocratorului pe pămînt. Credinţa

creştină de rit ortodox era o dogmă politico-religioasă, impusă mai mult cu forţa, vulnerabilă în faţa cultelor de tot felul aduse din marele imperiu ce cuprindea şi Asia Mică şi Egiptul. Religia care opunea tranşant transcendenţa divină imanenţei terestre, care nu mai amesteca zeii cu oamenii, a dezvoltat un cult al divinului de „dincolo" şi al basileului de „aici", cult pe care orientalii îl avuseseră dintotdeauna. Din venerație fără nici o măsură, din umilinţă, din extaz s-a născut la Constantinopol Sfînta Sofia, catedrala al cărei lux întrecea tot ce se văzuse pînă atunci, Sfînta Sofia fiind simbol al „Noului Ierusalim", paradis promis creştinilor ortodocşi. Nicicînd un asemenea lux material n-a legat mai strîns sentimentul popular de litera unei religii care se pretindea spirituală prin excelenţă. Nu avem decît puţine mărturii despre grădinile bizantine, dar putem presupune că o civilizaţie atît de rafinată, cu construcţii care întreceau tot ce văzuse lumea civilizată pînă atunci, nu putea fi lipsită de „floarea cea mai de preţ a oricărei civilizaţii" care este grădina. La Constantinopol au fost create cu siguranţă mari parcuri imperiale în care Roma şi Persia retrăiau împreună timpurile lor de glorie. Dacă în mozaicuri şi picturi spiritul naturistic greco-roman apare artificializat, prin stilizare excesivă, asemenea celui egiptean, el triumfă în grădinile bazileilor şi în vilele aristocratice de pe malul Bosforului. Clima şi vegetaţia bogată permiteau înflorirea unei arte care a fost întotdeauna o artă imperială.

Fără divinităţi, cărora li s-a mutat definitiv locul în bazilici, natura în grădinile bizantine a tins spre artificiu, spre decorativ. În mozaicuri şi miniaturi apar păsări (pelicani, păuni, lebede, porumbei, vul-

turi), animale (lei, leoparzi, cai), plante (palmieri, conuri de pini ce simbolizează eternitatea naturii, curmali), ghirlande de frunze, flori și fructe în manieră elenistică. Dacă n-ar fi romanele bizantine, am ști și mai puțin despre arta grădinii imperiului. În romanul *Belthrandros Chrisantsa* apare însă descrisă o grădină care putea să fie și imaginea poetizată a unui parc imperial din Constantinopol : un spațiu pătrat, înconjurat de un zid de marmură acoperit de o vegetație abundentă, dimensiunile grădinii erau mărite iluzoriu de oglinzi plasate în puncte de perspectivă. Arta hidraulică, pentru care bizantinii au rămas celebri în istoria grădinăritului, ajunsese încă în secolul al VI-lea la mare rafinament. De peste tot țîșneau în această grădină jeturi de apă, unele bazine erau înconjurate de statui care se mișcau ca niște automate, puse în funcțiune de forța apei. Arta automatelor de tot felul a adus celebritate Bizanțului. Unele dintre aceste automate erau instalate în săli speciale, decorate cu marmură și mozaicuri și produceau tot felul de surprize, uimind și înveselind pe invitații împăratului. Cam în același timp, în secolul al XIII-lea, automatele de felul celor din grădinile bizantine vor apărea și în parcurile imperiale europene. Tot în parcul descris în romanul menționat, numeroasele bazine cu apă erau placate cu oglinzi care nu se abureau niciodată și care reflectau împreună cu apa întreaga grădină. Încă în vremea împăratului Bazileus I (sfîrșitul secolului al IX-lea) se construise o biserică magnifică și lîngă ea o grădină pe care el însuși o numea „grădina Edenului". Era un fel de paradis persan, împrejmuit de un zid care în partea interioară avea un portic, iar pe pereții porticului, în locul scenelor mitologice din porticele romane, erau reprezentate luptele și suferințele martirilor creștini. Mai erau acolo, ca în orice „pairidaesa", arbori, flori, canale și mai multe fîntîni.

Porticul devenise și la Bizant o temă arhitecturală foarte răspîndită, ca și fîntînile decorative și bogat împodobite. Un motiv devine cu deosebire celebru, aproape emblemă a decorativului bizantin, deoarece apărea reprezentat în multe mozaicuri : un bazin rotund, în mijlocul căruia o coloană se termina cu o vască din care țîșnea un jet de apă, iar pe marginea acestei vasce un porumbel bea apă. Arta fîntînilor, ca ramură a hidraulicii, era destul de sofisticată în Bizant. Din ornamentele unei fîntîni puteau, de pildă, țîșni nu doar apă, ci și sucuri de fructe, vin sau parfumuri. Într-un alt roman este descrisă o grădină în care se afla o fîntînă cu o vască ce întruchipa o fructieră de argint, garnisită cu conuri de pin din aur. Bazinul în care se afla coloana ce susținea fructiera era plin de fructe de tot felul, iar în zilele de sărbătoare, în loc de apă, din vască țîșnea o băutură aromată. În „Duminica palmierului" bazileul pătrundea singur în grădină și oficia, lîngă această fîntînă în chip de mîntuitor, un fel de ritual păgîno-creștin. Alteori fîntînile bizantine erau făcute din marmură striată, iar striurile imitau mișcarea valurilor apei.

După modelul Antiohiei sau Persiei, marile grădini se terminau și la Constantinopol cu parcuri de vînătoare decorate cu pavilioane extrem de elegante, destinate odihnei în timpul vînătorii. Bizantinii aveau însă o predilecție cu totul ieșită din comun pentru artificiu : în grădinile lor se aflau copaci de aur și pietre prețioase, păsări automate care cîntau la adierea vîntului, oglinzi și suprafețe metalice lichide, reflectante. Uneori, în mijlocul grădinii, ca

în miniaturile persane, era plasat tronul bazileului, care, printr-un mecanism, putea să se ridice spre... cer, în timp ce păsări de aur îl atingeau cu aripile lor, iar lei de bronz urlau înfiorător. Într-un roman din secolul al XIII-lea este descrisă o grădină cu alei, a căror suprafață era acoperită de un mozaic ce reprezenta figuri de plante, păsări și animale, ceea ce amintește de pavajele chino-japoneze de odinioară și de astăzi. Din secolul al XIV-lea încep să apară în grădinile bizantine obiecte din sticlă de diferite forme și culori, cumpărate de la venețieni.

Bizanțul, copleșit de lux și opulență imperială, amețit de serbări, procesiuni, ritualuri, a căzut sub dominația turcilor. Artiștii s-au autoexilat, ca și filosofii și poeții, mulți dintre ei ajungînd în cealaltă parte a fostului imperiu roman, ducînd cu ei rafinamentul unei arte care uimise pe turci. Datorită acestor emigranți, arta bizantină în general și cea a grădinilor în special nu au rămas prizonierele Orientului ; aceasta s-a transmis evului mediu și apoi culturii europene. Prin metropola de la Porțile Orientului, Persia, Egiptul și Roma au făcut să pulseze în conștiința mediteraneană modul lor artistic de a concepe raportul civilizației cu natura [2].

Grădinile islamice ale evului mediu

Grădinile arabe apar în toate zonele geografice ale imensului imperiu arab : ne gîndim la grădinile indiene și persane, la cele din Asia Mică și Asia Centrală și la cele ale Egiptului, la grădinile din Peninsula Iberică și chiar la cele din America de Sud, unde au ajuns conchistadorii spanioli, ducînd peste ocean spiritul artei musulmane. Au rămas celebre în poveștile din *1001 de nopți*, ca și în istorie, acele „al Djannah", grădinile-paradis de la Damasc, Bagdad, Samarrah, de la Córdoba, Alhambra și Generalife.

Arabii nu s-au comportat niciodată ca niște primitivi față de civilizațiile popoarelor cucerite de ei. Au țîșnit parcă din deșert, cu o forță extraordinară, uniți prin puterea credinței lor, ajungînd din Peninsula Arabică în toată lumea civilizată a Orientului și Occidentului. Inteligența lor s-a manifestat în deschiderea spre civilizație și toleranța pe care au avut-o față de popoarele supuse. Ei au asigurat continuitatea antichității orientale și greco-romane în evul mediu și au legat pentru totdeauna Orientul de Occident. Omeiazii și abbasizii, ca să numim doar două dintre dinastiile cele mai puternice, au cucerit lumea, dar nu au distrus, ca alte popoare,

civilizațiile întîlnite în calea lor, ci au început ei înșiși să creeze noi civilizații în concordanță cu cele cucerite de ei și superioare lor.

Veneau din deșert, duseseră o viață aspră, fapt ce le-a imprimat o morală dură, fără a fi lipsiți totuși de o anumită toleranță. Cînd întîlneau ținuturi înfloritoare, nomazii care nu avuseseră decît corturile, bolta înstelată deasupra lor și legea *Coranului* în ei, se bucurau de viața sedentară, întemeiau monarhii, construiau palate și plantau grădini după modelul cetăților pe care le cuceream, practicau artele și științele. Treptat, deveneau slabi din punct de vedere militar. Gustul pentru lux, pacifismul dobîndit prin bunăstare i-au dus, pînă la urmă, la pieire, cum scria unul dintre cei mai mari filosofi din toate timpurile, Ibn Khaldun, în a sa monumentală lucrare *Discurs asupra istoriei universale* [1], dar nu înainte de a fi cunoscut formele frumoase. „A fost un vis fermecat în care s-a contopit pentru o clipă arzătoarea senzualitate a Indiei, manierismul Persiei, știința răbdătoare a Chinei" [2], un vis în care spiritul geometric s-a conjugat cu imaginația poetică, instinctul abstracțiunii cu voința de formă și din care s-au născut orașe inundate de verdeață, de trandafiri și de havuzuri, orașe de legendă despre care mai citim astăzi în celebra *1001 de nopți*.

Întreaga artă islamică pare dominată de imaginea unui paradis floral, așa cum apare el în *Coran*, în miniaturile și poveștile arabe. La început ostili reprezentării figurative a lumii, pînă la urmă receptivi față de maniera iconică de a reda lumea, fără a renunța la spiritul geometric însă, arabii au devenit ei înșiși propagatorii unui gen de artă iconică. Dacă de la bizantini au deprins tentația spre artificializarea și stilizarea maximă a figurilor, de la

perși au învățat, prin poezia, țesăturile, covoarele, picturile și miniaturile lor, valoarea emoțională și spirituală a reprezentării naturii cu flora, fauna, parcurile, grădinile, cu festinurile, conversațiile, jocurile ei. În miniaturi, reprezentarea naturii rămîne laconică, dar cele cîteva elemente, aproape mereu aceleași, generează o lume imaginară mirifică. Prin filieră chineză se deprinde arta de a sugera imensitatea universului, nu de a o reda : stînci, nori, chiparoși, tamarisci, tufe de iasomie, organizate în jurul cîtorva personaje care sînt regi, ca Iskandar (Alexandru cel Mare), sau perechi legendare de îndrăgostiți ca Yusuf și Zuleyka, Laila și Majnun, Shinri și Khosrau, Kais și Leila, sînt suficiente pentru a provoca imaginația care să umple cu povești și reprezentări spațiile nedeterminate cu grijă realizate. În unele miniaturi apare de exemplu o curte interioară ce amintește de „patio" arab, alteori terasa din partea superioară a palatului, de unde cîteva femei privesc o scenă din grădină. Iubirea, vinul, pasărea pe ram, pomul înflorit, chiparosul, teme ale poeziei persane devin și temele „discursului" grădinii [3].

Arta grădinilor arabe s-a format printr-o dublă imitație. Cea a palatelor și grădinilor persane, care, cum remarcam, cunoscuse în perioada sassanidă (secolul al VI-lea) o a doua mare înflorire, și cea a grădinilor romano-bizantine răspîndite în tot Orientul datorită extinderii celor două imperii. Romanii cunoscuseră mai întîi prin greci, apoi direct, vechiul paradis persan, iar perșii sassanizi își îmbogățiseră arta grădinilor în contact cu civilizația romană. Nu se știe prea sigur cine și ce a luat de la celălalt. Pierre Grimal, în studiul său despre grădinile romane, susține, bunăoară, că perșii ar fi împrumutat

de la romani tema pavilioanelor gen *diaeta* (loc pentru odihnă), porticurile, fîntînile cu jeturi de apă ce recad în bazine cu marginile ornate și alte motive decorative. Arabii au preluat de la romanii elenizați porticurile și colonadele, chioșcurile și pavilioanele, curtea interioară înconjurată de grădini sau colonade (acel patio elenistic pe care l-au cultivat cu atîta succes, încît a ajuns să le definească stilul), „xystus"-ul (pajiștea) înflorit etc. Patio, pe care-l puteau prelua de la romanii elenizați, le amintea pe de altă parte de viața lor în deșert, cînd își dispuneau corturile în cerc, în oază, în jurul unui palmier, curmal sau al unei surse de apă. Transformînd spațiul înconjurat de corturi într-un patio pavat ca la greci, semănat din loc în loc cu vase cu flori și arbori plantați ca la romani, ei l-au făcut al lor. Au preluat de la bizantini automatele și arta hidraulică, motivul bazinelor plasate în centrul grădinii, cu o sursă de apă ce recade într-o vască ridicată pe o coloană ; de la perși, arabii au luat moda canalelor rectangulare, pe care le-au decorat cu faianță albastră, numită azulejos, astfel încît cerul de deasupra, atît de drag arabilor, să rivalizeze cu apa albastră a bazinelor. Ornamentica geometrică cultivată înainte de acceptarea motivelor figurative și dantela în marmură sau piatră ce decora piesele arhitectonice reprezintă aportul lor incontestabil la decorativul noilor grădini. Maeștri în broderia pe mătase, catifea, piatră, arabii au transformat și pajiștea în covoare brodate cu flori și arbuști tunși scurt, introducînd una dintre cele mai importante teme din istoria grădinilor occidentale de tip baroc și clasic : parterul brodat. Semințele erau semănate după un desen bine precizat, din ele răsăreau flori de culori diverse, care luau forma desenului și decorau uneori în broderii extraordinar

de bogate peluza verde. Arabii au mai inventat și poezia grădinii, a havuzului, a trandafirilor ; „grădina poeziei" este o replică dată de o artă mai durabilă uneia perisabile. Saadi scria în *Golestan* (Grădina florilor) : „o, frate, precum știi, florile se vestejesc și pier, nestatornică-i grădina în floare și înțeleptii au spus : de ce-i vremelnic inima nu trebuie să-ți legi. Prietenul mă întreabă : dar ce e de făcut ? i-am răspuns pentru desfătarea ochilor, pentru bucuria inimii, pot să scriu *Grădina florilor*, dintre ale cărei petale vîntul toamnei nu va smulge o floare și rotirea globului de argilă n-o să-i schimbe primăvara în toamnă. Florile în cinci zile vestejesc pe masă, dar Grădina florilor veșnic admiroase" [4].

Tot povestile și poemele ne oferă și imaginea-robot a grădinii arabe. Multe dintre ele relatează despre un sultan care se retrăgea în grădina sa, lîngă o fîntînă, la răcoarea unui platan și asculta acolo murmurul picăturilor de apă căzînd în bazin, contemplînd ore în șir trandafirii care înfloreau și se vesteieau sub privirile sale. Așa stăteau sultanul Hussein Baykar sau Harun al Rasid sau alți sultani ale căror nume au fost reținute de legenda grădinii.

Califatele arabe s-au extins din Himalaia pînă la Pirinei. Cîteva dintre ele au fost celebre prin puterea armată și prin puterea artei lor : Bagdadul sub dinastia abasizilor, pe teritoriile Persiei de altădată, Damascul sub dinastia omeiazilor, pe teritoriul Siriei, Kairouan în Egipt, Córdoba în Peninsula Iberică. Despre ele ne povestesc cronicile, relatările călătorilor, poveștile din *1001 de nopți*. La Damasc era mai puternică influența greco-romană. În parcurile și grădinile de aici erau multe pavilioane; după cum ne informează Ibn Abdradbih, un că-

lător arab din secolul al X-lea, care ne mai spune că moscheea de la Medina, reconstruită de Ali Walid, era o minune arhitectonică, bogată în pilaștri și înconjurată de grădini. Într-o poveste din *1001 de nopți — Povestea lui Saddad și a cetății Irem cea bogată în pilaștri* — ni se spune că sultanul Saddad stăpînea într-o vreme tot pămîntul și că poporul său era înzestrat cu o grozavă putere de a ridica cetăți. „Și a venit cîndva la sultanul Saddad un prooroc cu numele Hud, cerîndu-i să creadă în Allah și în lumea viitoare.

— Ce voi avea din asta? a întrebat Saddad.

— Îți va dărui în lumea viitoare *un paradis cu seraiurile de aur, hiacinte, perle și fel de fel de pietre prețioase.*" (s.n.). Saddad crede în paradisul promis de Allah și construiește pe pămînt un alt paradis pe muntele Aden, într-un loc bogat în izvoare. „*Și a poruncit apoi să se sape canale și să planteze pe tărmuri curmali și alți pomi fructiferi* (s.n.). Apoi s-au construit patru porți înalte de cîte 100 de coți și largi de 20, împodobite în chipul cel mai frumos." Și spune mai departe povestea că această construcție a durat 50 de ani, iar după ce s-a sfîrșit lucrul, Saddad a poruncit să se aducă în seraiuri, din Răsărit și Apus, fel de fel de covoare, perdele și paturi de mătase, de asemenea fel de fel de mîncăruri și băuturi, poame și dulciuri, lumînări de ceară, tămîie, aloe, ambră și camfor și 10 000 de fete frumoase și bogat împodobite, însoțite de slugi și alaiuri numeroase. Privind Saddad la cetate și la grădinile ei, atît de mult i-au plăcut, încît a spus: „Iată că acum am, prin iscusința mîinilor omenești, ceea ce Hud mi-a făgăduit să am după moarte". Pe un munte, muntele Messiade, șeicul Hassan Ibn Sabah poseda niște grădini ce au rămas în poveste.

Deoarece reședința lui se afla într-o vale ascunsă, era numit Șeic e Djebel, adică „bătrînul din munte". Grădina sa din valea ascunsă, ce ne amintește parcă de grădina magului din *Povestea magului călător prin stele*, avea o singură intrare care era păzită cu strășnicie: în ea nu aveau voie să intre decît cei trimiși de Șeic e Djebel pentru inițiere în viața paradisului promis după moarte. Arbori de toate speciile, plante odorifere, iazuri decorau grădina în mijlocul căreia se afla o vilă împodobită cu covoare „persane" și grecești și cu bazine de aur, cristal și argint, și în care fecioare frumoase ca huriile paradisului promis îi slujeau pe tinerii veniți să se inițieze. Ele le turnau acestora în cupe de rubin și safir un vin care „cădea în cupe făcînd perle pe fundul de aur", cum scria un poet bahic din secolul al VIII-lea, Abu Hawas. Aici, viitorii „fedavis" (inițiați) beau din băutura amețitoare și cădeau într-un somn adînc, după care, cînd se trezeau, credeau că se află deja în paradisul lui Allah. După o zi de plăceri bahice și erotice, li se administra o băutură cu efect de drog, după care cădeau din nou într-un somn adînc, apoi erau treziți la realitate și scoși din „djanna". Noii fedavis povesteau după aceea... cum au fost ei în paradis. Plecînd de la „povestea fedavilor", un cercetător suedez se îndoiește că ar fi existat vreodată grădinile de basm ale arabilor și presupune că nu erau decît niște „paradisuri artificiale", imagini trăite sub influența drogurilor, ca cele descrise în secolul al XIX-lea de Théophile Gautier. Arabii erau consumatori de hașiș; „hashishjunii" au fost numiți de cruciați cu care au venit în contact „asasini", cuvîntul asasin însemnînd de acum încolo altceva. Hashishjunii erau niște tineri foarte curajoși, un pericol pentru cei ce veniseră să elibereze Mormîntul Sfînt. To-

tuși, celebrul Ibn Khaidun descrie în cartea sa cîteva serbări prilejuite de nunți sau de alte evenimente importante din viața arabilor (e drept, despre care și el citise), unde apar palate și grădini ce trebuie să fi fost reale, ca și serbările despre care relatează. Așa a fost, spre exemplu, nunta califului Al Ma Mum cu Buran, fiica lui Hassan B. Sahl. Califul a sosit să ceară mîna lui Buran într-o corabie extraordinar de elegantă. În ziua nunții, Hassan B. Sahl a dat un banchet care a uimit pe invitați și la care s-au împărțit nuntașilor daruri în funcție de rangul fiecăruia : mosc învelit în acte de proprietăți de terenuri celor din categoria I ; saci cu bani de aur, fiecăruia după norocul său, celor din categoria a II-a. La rîndul său, mirele, califul Al Ma Mum îi oferea lui Buran mii de rubine. Lumînări de ambră făceau să strălucească pietrele prețioase și covoarele țesute din fir de aur garnisit cu pietre prețioase. Crengi de palmier stropite cu ulei ardeau peste tot. Bărci somptuoase transportau invitații de onoare de la Bagdad la palatele lui Al Ma Mun. Și, remarcă Ibn Khaldun, „era vorba de arabi care erau în prima fază după starea de beduini" și, credem noi, acești arabi și cei de mai tîrziu erau capabili să amenajeze grădini ca acelea despre care citim în *1001 de nopți*. Așa a fost grădina lui Harun al Rașid care a domnit la Bagdad, cetatea cea mai bogată în palate și grădini, Babilonul arabilor, grădină unde se afla Palatul Paradisului. Povestea spune că „Ali Nour văzuse la Basorah multe grădini frumoase, dar el nici nu visase măcar la una asemănătoare cu aceasta a lui Harun al Rașid. Poarta cea mare era formată din arcade suprapuse, de mare efect și acoperită de viță de vie agățătoare, care lăsa să atîrne ciorchini mărețI, unii roșii ca niște pietre de rubin, alții negri ca abanosul. Aleea

pe care ei pătrunseseră era umbrită de arbori fructiferi care se aplecau sub greutatea fructelor coapte. Pe ramuri, păsărelele ciripeau în limba lor : privighetoarea își modela ariile, turtureaua cînta tînguirea ei de iubire, mierla fluiera din fluierul ei omenesc, porumbelul cu guleraș răspundea, ca îmbătat de niște licori puternice. Acolo, fiecare copac fructifer era reprezentat prin două din cele mai bune esențe ale sale ; erau caiși cu fructe ca migdala dulce și fructe ca migdala amară ; se aflau chiar și caiși din Khorasan ; pruni cu fructe de culoarea buzelor frumoase, corcodușe dulci care să te încînte, smochine roșii, smochine albe și smochine verzi cu un aspect admirabil. Cît despre flori, ele erau asemenea perlelor și coralului... Tot pămîntul era acoperit de flori de mii de culori, căci primăvara era rege și domnea peste tot crîngul, fluviile fecunde se umflau și izvoarele susurau, iar briza cînta ca un fluier în timp ce zefirul îi răspundea cu blîndețe și aerul răsuna de bucurie...". Cum se observă, grădinile Bagdadului erau sub directă influență persană sassanidă. Parcurile de la Sammarah, amenajate pe malul Tigrului, la nord de Bagdad, de califul El Motacini, succesorul lui Harun al Rașid, și apoi de El Motawakil, nu făceau decît să dezvolte și să îmbogățească prin imaginație proprie parcurile persane și bizantine. În secolul al IX-lea, Al Ma Mun construia tot la Bagdad un palat lîngă care se afla un hipodrom-grădină, în manieră romano-bizantină, și un parc de vînătoare după model persan. În Palatul Arborelui, Al Ma Mun primea pe ambasadorii Bizanțului. Cînd trimișii împăratului bizantin Constantin Porfirogenetul au intrat în grădina Palatului Arborelui, au văzut un copac de argint de 1 500 kg, pe care erau păsări de argint automate, ce cîntau și băteau din aripi. Apoi ambasadorul a

fost condus într-un chioșc (Kiosc-guasak = vilă cu grădină) construit între două livezi ; în mijlocul chioșcului se afla un lac cu argint viu, iar împrejur un canal de cositor pe care stăteau patru ambarcațiuni aurite, ornate cu broderii și țesături din mătase și alte materiale fine. În livadă se aflau arbori a căror tulpină era sculptată, iar din loc în loc tulpinile aveau aplicate cercuri de cupru și aur În mijlocul bazinului cu argint viu era „arborele vieții", care avea 18 crengi cu multe ramuri, pe care atîrnau pietre prețioase. Frunzele erau de aur și argint, iar cînd vîntul le mișca produceau o muzică încîntătoare. Deși grădina Palatului Arborelui era situată pe malul Tigrului, era evidentă influența bizantină. În aceeași grădină se mai aflau pomi fructiferi, palmieri și multe soiuri de flori specifice Asiei, trandafiri, iasomie, viorele, garoafe, narcise, anemone, măghiran etc.

Ahmed Ibn Tulun, în vremea căruia a fost construită moscheea din Cairo (secolele IX—X), amenajase în apropierea orașului palatele și grădinile de la Alkatai care trebuiau să rivalizeze ca pompă și măreție cu grădinile celebre ale împăraților bizantini și ale califilor contemporani cu el. Lîngă palat se afla o grădină de trandafiri, unde creșteau și plante medicinale, dar ceea ce făcea gloria acestei grădini erau altoiurile fanteziste, precum trandafiri cu cais pe mandarin. La Alkatai mai erau partere cu arabescuri, cu arbuști fasonați, celebre în acel timp. Religia mahomedană interzicea reprezentarea iconică, statuile fiind cu desăvîrșire excluse din grădinile lor. În locul lor s-a impus ca motiv decorativ, interior și exterior, arabescul în piatră, mozaic sau arabescul din arbuști și flori. Tot la Alkatai se mai aflau menajerii cu animale rare, ca și unele dintre rafinamentele artei bizantine, ca, de exmplu, palmieri înfășurați în cupru auriu, iar în interiorul tulpinii erau țevi prin care curgea apă și țîșnea din loc în loc. Ansamblul grădinii putea fi contemplat printr-o „addikath", adică un fel de belvedere, temă specifică grădinii europene de mai tîrziu, renascentiste și baroce. Din această „addikath" se putea privi Nilul și desfășurarea deșertului. După căderea tulunizilor, grădinile de la Alkatai au dispărut, lăsînd în urmă doar legenda prin care au influențat spațiul european. Poate că multe, cele mai multe dintre grădinile arabe să nu fi fost decît „paradisurile artificiale" ale consumatorilor de haşiş, aceiași, probabil, care au născocit și poveștile din *1001 de nopți*. Dar dacă ele n-au existat decît în legendă, cum au putut să apară grădinile Șirazului, Samarkandului, Buharei, Yemenului, Marocului și mai ales grădinilie musulmano-spaniole, singurele care au avut șansa să supraviețuiască, precum poezia și poveștile ?

Grădinile arabe din Andaluzia

Al Andaluz este numele dat de arabi Spaniei. Istoria Andaluziei hispano-musulmane a început cînd o ramură a arabilor omeiazi a trecut dincolo de coloanele lui Hercule, în Peninsula Iberică, cucerind un teritoriu care prin vegetația bogată le amintea de oazele căutate cu înfrigurare în deșert sau de paradisul promis de *Coran*. Prin forța, mai curînd politică, a unei religii unice și austere, dinastii puternice au transformat curînd partea de sud și de mijloc a peninsulei, locuită de o populație eterogenă, formată din puni, vizigoți, evrei, romani, berberi și alte neamuri, într-un spațiu de civilizație cu o identitate proprie. Arabii încalcă și aici, ca și în India, Iran, Siria, Africa de Nord interdicția *Coranului* de a ridica cetăți și, bucuroși de viața sedentară ușoară ce urma după ani de rătăciri în deșert și războaie, au întemeiat, în Hyspania Maior, califatele de Córdoba, Sevilla și Granada, uitînd de viața lor austeră și bigotă de altădată, abandonîndu-se traiului îndestulat și luxos.

În ciuda achizițiilor ce le făcuseră din India pînă în Europa, arabii au rămas ei înșiși, creînd un stil care nu poate fi înțeles fără cunoașterea istoriei, religiei și a etnosului lor. Istoria i-a purtat din

deșert în spații civilizate, religia i-a făcut să fie puternici, viața în deșert le-a insuflat dragostea de libertate și un sentiment al infinității lumii pe care l-au dobîndit contemplînd în spațiu liber linia orizontului. Tot viața în deșert le-a insuflat respectul față de darurile oazei : apa și vegetația. Istoria nu a schimbat firea arabului : el a rămas un introvertit, o ființă discretă ce are mare grijă pentru secretul vieții sale private, un nostalgic al infinitudinii spațiului, un adorator al liniei orizontului.

Între anii 756—788, Abder Rahman I, cu o armată formată din berberi și sclavi, cucerește sudul Spaniei și construiește la Córdoba o „roçafa" cu o grădină de trandafiri care a fost parcă începutul celebrelor grădini ale Andaluziei. Dominația arabă în Spania a atins apogeul în secolul al X-lea, secol în care a înflorit califatul de Córdoba sub domnia lui Abder Rahman al III-lea (912—961). Întreaga Andaluzie cunoaște în această epocă o viață înfloritoare : dealurile sînt amenajate în terase cu livezi, irigațiile se extind. Complexul Es Zahra cu palatele sale luxoase ocupa mai mult de 100 de hectare ; erau aici palate din marmură exotică, înconjurate de grădini terasate ce aminteau de Babilon. În marea Sală a Cupolei din palatul principal se afla un bazin, al cărui fund era pavat cu pietre prețioase, iar animale de aur aruncau de pe marginea bazinului jeturi de apă ca în grădinile bizantine. Reședința califului se desfășura în trei terase mari, ale căror edificii erau astfel dispuse ca să nu închidă linia orizontului. Fiecare terasă era înconjurată de un zid, conform gustului arab pentru cultul intimității. Pe terasa superioară se ridicau pavilioanele princiare, cea de-a doua era acoperită cu livezi și grădini, iar pe terasa inferioară se aflau locuințele

curtenilor și moscheea. O vegetație luxuriantă se revărsa pretutindeni, ca și cum arabii bogați ar fi vrut acum să-și ia revanșa, să se răzbune pe pustiul care torturase viața strămoșilor lor. Arborele preferat era palmierul, în el vedea Abder Rahman al III-lea simbolul Damascului, și-și exprima în versuri nostalgia exilului : „Tu, o palmier, ești un străin / Ca și mine în această țară / Departe de hotarele patriei tale“ [1]. Medina Es Zahra, cu arhitectura ei grandioasă, în stil oriental, nu era singura realizare a acestui calif bogat, asemeni celor din *1001 de nopți,* care ținea la curtea sa 3 700 de sclavi, iar în haremul său 6 000 de femei. În amintirea oazei de palmieri, la Córdoba se ridică cea mai frumoasă moschee, cu 160 de coloane, asemenea unor tulpini, coloane ce se deschid în semicercuri dantelate ca niște coroane de palmieri. Sub califul El Hakem al II-lea (961—976), Córdoba devine „podoaba luminoasă a lumii“, cu cele 600 de moschei, 80 de școli, 40 de spitale, 20 de mari biblioteci. Califul era el însuși un învățat și sub protecția lui înfloresc cu deosebire matematica și științele naturii. Tot în timpul său apare un *Lexicon al plantelor* care, consemnînd plantele pe clase, introduce cu mult înaintea lui Linné ideea sistematicii în studiul botanicii. Córdoba ajunsese o capitală culturală a lumii.

Córdoba însă a căzut victimă, pînă la urmă, blestemului *Coranului ;* ea a fost distrusă de berberi, care s-au răzbunat mai ales pe grădinile sale ce aminteau acestor beduini de pasiunea pentru arbori și flori a arabilor sedentari : au smuls vița de vie de pe coastele dealurilor, au distrus palmierii, au dat foc grădinilor și au distrus instalațiile hidraulice. Din Medina Es Zahra, pe care califul, se spune, ar fi construit-o în amintirea iubitei sale ce ar fi lăsat o mare sumă de bani pentru a-i răscumpăra pe arabi din mîinile francezilor, n-a mai rămas decît legenda.

Invazia almoravidă a adus un nou vînt al deșertului peste arabii moleșiți de viața sedentară și de bunăstare. A urmat apoi un nou val, cel al almohazilor ; de la almohazi a rămas Sevilla cu celebrul său monument La Giralda. Probabil că tot almohazii au reamintit arabilor acel „dar“, care era o formă de amenajare în cerc a corturilor în deșert, după cum opinează autorul unei cărți despre grădinile și casele arabe din Maroc [2]. Sau poate că almohazii, preluînd de la romani, vor fi adus modelul curții interioare elenistice ? Cert este că *patio* devine de acum încolo schema de bază a grădinii andaluze, fie că este vorba de grădina privată (carmen), sau de grădinile nazariene de la Alhambra și Generalife.

Ascetismul almohazilor, care pretindeau că reinstaurează puritatea originară a islamului, diminuează exuberanța persano-bizantină a dinastiilor anterioare și favorizează apariția incintelor intime, destinate vieții de familie. Patio în cruce era înconjurat de construcții și prevăzut în mijloc cu un havuz, spațiul interior fiind pavat cu ceramică sau alte materiale dure. Acest patio era asemenea unui *claustro* (spațiu împrejmuit) medieval. În epoca de maxim rafinament al culturii ibero-arabe, în patio se desfășura întreaga fantezie a unui popor cu o imaginație de altfel foarte bogată. Un patio pavat simplu sau cu materiale de preț — marmură colorată sau *azulejos* (ceramică emailată în culori diverse, ornată cu arabescuri) — avea ca piesă principală sursa de apă ce producea, prin căderea în

bazin, o anume sonoritate cu efecte narcotizante, foarte potrivite firii înclinate spre meditație a arabului. În patio se pătrundea printr-un coridor întortocheat sau printr-o portiță ascunsă într-o grădină alăturată, destinată și aceasta în exclusivitate vieții intime a familiei. Un eucalipt, un palmier, un lămîi, un portocal lăsat să crească în voie, cîteva oale cu flori, cîteva plante agățătoare ce acopereau zidul sau coloanele porticului ce despărțea curtea de locuință, aceasta era toată vegetația pentru andaluzul despre care Ortega y Gasset spunea în *Teórica de Andalucia* (Teoria Andaluziei) că „are un simț vegetal al existenței“ [3]. Pe un spațiu redus natura era în așa mod realizată încît să procure stăpînului senzația de paradis și să-i producă o plăcere lentă, nuanțată. Fiecare plantă își are aici viața ei intimă ce trebuie respectată : o floare, oricît de frumoasă, trebuie să rămînă discretă, să nu împiedice strălucirea altei flori. În patio lumina se strecoară lent printre frunzele de vită de vie, apoi pătrunde în galeria locuinței, în „cenadores“, apoi în casă. Există o „simfonie“ a luminii gradate. „Ca orice joc al armoniei această perfectă nuanțare a luminii din grădina granadiană se bazează pe aceleași faze ale nuanțării ca un poem simfonic care-și accelerează tempo-ul pînă la ecloziunea finală“, scrie Francesco Prieto Moreno în *Grădinile Granadei* [4]. În interiorul simplu, decorat cu azulejos, sînt mobile puține ; plafonul este însă bogat ornamentat cu motive vegetale și arabescuri, pentru ca în timpul repaosului, întins pe divan cu fața în sus, andaluzul să contemple natura devenită artă și să trăiască bucuria fanteziei geometriei. Din balcoanele pline cu oale cu flori se vede linia orizontului, atît de dragă fostului beduin. Apa, uneori o simplă tijă țișnitoare, recade lent în vască, de

aici în bazin, se revarsă pe marginile lui ornate și curge mai departe prin canale simple sau smălțuite cu azulejos. Lipsesc statuile ; cîteva flori și cîțiva copaci sînt suficienți, iar apa respectă și ea discreția incintei ; întîlnim uneori cascade mici, dar arteziene zgomotoase niciodată. Mlădițele invadează trunchiul copacului, florile crescute în libertate se revarsă dezordonat din oale, copacul își dezvoltă coroana liberă tinzînd spre cerul de culoarea emailului albastru. Andaluzul știe să provoace natura pentru a atinge maximum de senzații, starea de extaz. Patio este „un paradis închis pentru mulți și grădini deschise pentru puțini“, cum scria un poet granadian. Patio este model de grădină privată, dar în același timp componenta compozițională de bază a grădinilor regale sau publice, cum vom vedea în descrierea ce urmează.

Granada a fost ultimul califat care a rezistat reconchistei pînă în 1492, cînd Fernando și Isabel îl cuceresc. Grădinile de la Alhambra și El Generalife nu sînt ca și cele de la Córdoba ; ele păstrează identitatea spiritualității arabe, așa cum s-a format ea treptat în Peninsula Iberică și cum, în parte, s-a manifestat în poezie sau în patio. Concentrarea și intimitatea, o melancolică tensiune între finit și infinit, între discreție și emfază caracterizează arta care numai prin poezie a trecut dincolo de Pirinei, influențînd începuturile liricii trubadurilor. Grădinile au rămas acolo, pînă astăzi, ca niște muzee ale unei civilizații despre care, fără grădinile andaluze, am ști mai puțin. Aici, în Granada, senzualitatea și senzitivitatea orientală sînt filtrate prin austeritatea medieval-creștină. „Dacă orientalismul se vede în fiecare patio sau incintă, medievalismul respiră în conceptul general al grădinilor din Granada. În secolul al XIII-lea arabii nu mai erau mau-

rii de altădată ; puțini mai purtau turban, luptau cu lancea și arcul la asediul cetăților ca și creștinii, iar unii califi se considerau vasali ai regelui“ [5].
Mulți dintre arabii din califatele cucerite de creștini s-au retras în Granada care, între 1238—1492, a reprezentat o sinteză a culturii andaluze, distilată în esențe nobile, ajunsă la acea fină subtilitate care caracterizează decadența marilor popoare cînd se potolește spiritul războinic și are loc o sublimare a sensibilității. Califii granadini, măcinați de luptele interne și amenințați mereu de creștinii din afară, și-au construit mai întîi fortărețe puternice în care să se retragă și să se apere. Alhambra a fost o astfel de fortăreață, dar cu timpul a devenit o grădină înconjurată de livezi și de alte grădini : zidurile ei s-au acoperit de verdeață, incintele au devenit o succesiune de patio-uri, turnurile de observație — foișoare pentru a contempla cîmpia și culmile Sierrei Nevada. Alhambra simbolizează sfîrșitul unei civilizații, care, după Ibn Khaldun, începe în faza nomadă, continuă în faza sedentară, apoi în cea urbană și decade în cea care aduce slăbirea moravurilor și pierderea forței. Cu o admirabilă capacitate de abstracție, cerul, apa, vegetația sînt regizate în aceste patio în care natura se încorporează în arhitectură. Cele mai admirate sînt Curtea mirților (Patio de los arrayanes), Antesala tronului și Curtea leilor (Patio de los leones). În Curtea mirților, prezidată de turnul Comarex, care altădată adăpostea tronul regelui, se produce parcă o încorporare a cosmosului în arhitectură și grădină : tronul regelui se afla în foișor, deasupra era un acoperiș boltit care simboliza cele șapte ceruri teologice. În fața turnului se întindea un lac cu apă limpede, în care se oglindeau

cerul înstelat și turnul Comarex. Aici regele devenea parcă chiar centrul cosmosului : „ți-ai impus puterea chiar și asupra stelelor din cer“, spunea un vers dintr-o poezie a timpului înscrisă pe pietrele din Curtea mirților. Retras în intimitatea foișorului, în penumbra luminii filtrate monarhul contempla fața apei încrețite ușor de sursele de apă ale fîntînilor de la extremități ; cromatica iluzorie a florilor și mirții ce se oglindeau ca și stelele făceau ca cerul să pară pămînt și pămîntul cer. În această armonie a cerului cu pămîntul, cuprins de sunetul ușor al apei, narcotizat de parfumul florilor și de zgomotul îndepărtat al orașului, monarhul solitar se simțea deja transpus în mult doritul „el paraiso“.
Curtea leilor își primește numele de la piesa centrală — fîntîna cu cei 12 lei din mijlocul unui spațiu pavat, înconjurat de portice și colonade, dincolo de care se desfășura viața intimă a familiei regale. Colonadele zvelte ce se deschid în semicerc amintesc de curmalii ce-și desfășoară coroanele în oază. Lumina se strecoară strategic din curte în spațiul intermediar delimitat de colonadă, apoi ajunge în interior. Fîntîna este elementul spre care se îndreaptă privirile celor care locuiesc dincolo de colonadă. Cele două pavilioane de la extremitățile curții amintesc de corturile instalate altădată în fața palmierilor din oaze. Poeme sculptate pe marginea fîntînii cîntă sursa de apă pentru care arabii nutreau o adevărată venerație. „Așa e grădina : în ea sînt opere atît de minunate care nu au permis zeilor altă frumusețe cu care să le compare“, spunea Ibn Zamrak. Aici se transcrie în ritmuri arhitecturale imaginea oazei, al cărei dar fundamental este apa care favorizează înflorirea solu-

lui. Vegetația figurată de tulpinile curmalilor, la umbra cărora cresc arbori fructiferi de mai mică înălțime, iar mai jos iarba și florile sînt urmări ale dărniciei apei. Fîntîna nu este doar decorativă, ea semnifică în alt plan abluția ce făcea parte dintre prescripțiile *Coranului*: nimeni nu avea voie să intre în moschee și să se roage înainte de a-și spăla fața, mîinile și picioarele. Aici, în Curtea leilor, natura este savurată din interior, punctul central al perspectivei fiind sursa de apă ce țîșnește dintr-o coloană modestă, apoi cade în vasca sprijinită de lei, iar de aici, prelingîndu-se pe marginile vascăi, pleacă mai departe prin canale să umezească grădina și să se unească cu apa altor fîntîni din alte curți.

El Generalife are o structură mai liberă; este un complex de curți interioare așezate în trepte, în așa fel încît dintr-o curte se poate privi, urcînd pe scări, în alta. Situate pe o colină înaltă, grădinile de aici domină toate perspectivele Granadei; într-o parte se vede turnul Alhambrei, în alta vechea cetate maură Albacin, înconjurată de rîul Darro, în față panorama munților Sierra Nevada și cîmpia. Asediați în Granada, după cucerirea creștină a celorlalte provincii, arabii aveau senzația, datorită acestei largi perspective, că sînt totuși liberi. Curțile interioare se află dispuse în așa fel încît să gradeze senzațiile. În primul patio cei care veneau își lăsau echipamentul de călărie, apoi pătrundeau în Patio de la Reja (Curtea cu grilaj), unde li se deschidea panorama Albacinului și a Alhambrei, apoi urcau în Patio de los cipreses (Curtea chiparoșilor), cu ziduri modeste, invadate de arbori și flori și cu „agua oculta que llora" (apa tainică ce plînge), cum spune Manuel Machado, apoi, mai sus, în Patio del Mirador (Curtea cu foișor), unde vizitatorului i se deschidea o panoramă și mai largă. Curtea chiparoșilor este celebră și pentru romantica legendă despre o sultană îndrăgostită de un abenceraj. Pe arcurile ce unesc coloanele palatului de aici sînt scrise poeme care consemnează tristețea sultanei închise și efectul benefic al grădinii: „Nu sînt singură, pentru că de aici se contemplă o grădină admirabilă: nu s-a mai văzut vreodată ceva asemănător"; sau pe fîntîna din centrul curții stă scris: „Sînt într-adevăr o sferă de apă care se arată oamenilor clară și fără valuri, o mare ale cărei maluri sînt o operă artistică din marmură specială. Ce minune mai mare poate fi? Pare că eu și apa care curge am fost odată o bucată de cer..." Sultana se numea Linda Raia, cea pe care o pomenește și Vasile Alecsandri într-o „orientală" poezie a sa, iar Patio de los Cipreses mai poartă numele de „ochii sultanei". Din acest patio, urcînd o scară, se trece în El Jardin Alto (Grădina înaltă); scara mărginește un complex de bazine cu mici surse de apă așezate în trepte, iar deasupra lor se împreunează într-o boltă verde crengile arborilor de dafin; printre frunzele de dafin lumina se strecoară spre apa din bazine, unde se amestecă cu verdele copacilor ce se oglindesc aici. Prundișul alb și negru din fundul bazinelor absoarbe cu lăcomie albastrul cerului, auriul luminii și verdeața laurilor.

În grădinile din Granada „se manifestă o bază edenică, de vocație vegetativă, ce concordă cu delicile lente dar fără limită ale paradisului. Este imposibil de surprins cîte foloase trage andaluzul din clima sa, din cerul său, din diminețile sale albastre, din apusurile sale aurite; andaluzul are un particular sentiment vegetal al existenței și trăiește cu precădere epidermic; binele și răul au, înainte

de toate, o valoare cutanee ; binele este suav, răul este aspru“ [6]. O anume nostalgie a spațiului liber explică stranietatea acestor grădini care sînt în mai mare măsură arabe. Senzualitatea delicată, plăcerea tihnei, discreția, religiozitatea senină, caracterul introvertit al unui popor care a asistat cu tristețe la căderea sa și a descris-o în legende și poezie, au atras într-atît pe europenii romantici, încît în secolul al XIX-lea Orientul începea dincolo de Pirinei. *Orientalele* lui Victor Hugo sînt de fapt niște... sevilliene, tablouri din copilăria petrecută la Sevilla, completată cu lecturi și cu multă fantezie. Cînd au ajuns în adevăratul Orient, cei mai mulți romantici au fost dezamăgiți de mizeria, decadența, sărăcia, lipsa de poezie de acolo, și au rămas în continuare credincioși Orientului lor de vis, care era Al Andaluz.

Grădinile chineze

Arta grădinii la chinezi s-a bucurat dintotdeauna de cea mai înaltă prețuire, dovadă includerea ei, alături de artele marțiale, între artele nobile, deoarece arta grădinii se integrează religiei și ceremoniilor religioase ale chinezilor. În esență, religia chinezilor, taoism trecut prin buddhism, se axa pe „trăirea naturii“, o trăire care duce la cunoaștere și apoi la conformare cu legitatea cosmică. Or, pentru a trăi natura, pentru a te acorda pulsului ei, trebuie să te afli într-un mediu în care să poți intui principiul de bază al cosmicității, acel *tao* care înseamnă printre multe altele și *unitate*. Tao-unitate cosmică se poate realiza numai adunînd la un loc toate elementele naturii (apa, pămîntul, vegetația), iar atmosfera-tao, prielnică intuirii lui tao, se realizează prin culoare, muzică, miros, gestică. Grădina chineză, sinteză a tuturor elementelor naturii, a fost concepută ca un mediu-tao, în care se desfășoară ceremonii ce-l introduc pe chinez în esența principiului. Este așadar o „artă a artelor“, o „ceremonie a ceremoniilor“. Prin imaginea pictată sau poetică a grădinii sau chiar prin imaginea ei gestică (Genji Monogatari, personajul romanului cu același nume al scriitoarei japoneze Murasaki Sikibu,

dansează într-o seară în fața prietenilor dansul „grădina crizantemelor"), artistul chinez exprimă pe „Tai chi", care înseamnă unitatea dintre Yang și Yin. „Cerul a atins pe Unul și a fost perfect. / Zeii l-au atins pe Unul și au fost puternici. / Valea l-a atins pe Unul și s-a umplut. / Toate lucrurile l-au atins pe Unul și au apărut", scria Lao Tse celebrînd, într-un poem din *Cartea despre Tao,* forța magică a unității [1]. Yang (pozitiv, vertical, linear, masculin, foc, soare etc.) și Yin (negativ, orizontal, apă, lună, feminin etc.) formează o unitate paradoxală, căci în conformitate cu Tai chi, orice Yin îl cuprinde pe Yang și orice Yang îl cuprinde pe Yin : ființa apare din neființă, ființa și neființa există împreună, greu și ușor, lung și scurt, noapte și zi, apă și foc sînt *unul* în logica paradoxului lui tao.

Grădina chineză apare ea însăși ca o „poezie a paradoxurilor" : în ea muntele vertical (Yang) este unit cu apa orizontală (Yin), soarele-foc se unește în oglinda apei cu apa, cerul care este sus devine fundul apei, nemișcarea suprafeței iazului devine mișcare prin valurile ce-i încrețesc oglinda, roca găurită este expresia plinului și golului unite într-un tot.

Relația omului cu grădina-simbol a cosmosului este în fond, relația sa cu cosmosul : omul este microcosmosul care reflectă macrocosmosul. Cosmosul taoist este, pe de altă parte... omul : munții sînt scheletul, iar apele sîngele naturii. În conformitate cu această filosofie se naște cultul apei și al muntelui în grădina chineză. Iar nemurirea în taoism era tot o grădină, una de caiși, spre deosebire de cea buddhistă care era una de lotuși. Filosofia grădinii este astfel filosofia existenței umane indivi-

duale și cosmice. Buddhismul Chan spiritualizează taoismul, îl îmbogățește cu unele tehnici yoga (cum ar fi exercițiul concentrării care include meditația printre exercițiile spirituale fundamentale) și aduce cu el un simbolism vegetal nou. Important pentru dezvoltarea artei grădinilor a fost introducerea în China a mînăstirilor și a sihăstriilor ca locuri de retragere și contemplație. În jurul mînăstirilor buddhiste s-au amenajat, ca și în Grecia sau în Egipt, în jurul templelor, grădini cultivate cu grijă de călugări și structurate astfel încît estetica acestora să implice religia eterogenă a chinezilor.

Concepute „în firea lucrurilor", grădinile private sau publice, citadine sau imperiale, ca și cele modeste („grădinile filosofilor", ale sihaștrilor filosofi sau poeți, ascunse în munți) au fost printre puținele elemente de cultură și civilizație oarecum înțelese de europeni și asimilate de aceștia mai ales pentru efectul de exotic pe care l-au produs și-l produc și astăzi.

Grădina chineză nu este doar o alegorie vegetală a unei doctrine religioase, cum este grădina Zen japoneză, sau un *claustro* medieval european. Ea este filosofie, artă, religie, în măsura în care natura însăși este, dincolo de aparența ei, o metafizică. Un european care privește imaginea picturală sau grafică a unei grădini chineze citadine, din orice perioadă ar fi ea, începînd cu secolul al VI-lea, are senzația că se află de fapt în fața unei opere baroce : predominanța liniilor curbe, a „serpentinei" baroce (cărări șerpuitoare, copaci contorsionați), organizarea contrastantă a elementelor naturii : apă-pămînt, vale-deal, o continuă dedublare și oglindire pe suprafața helești elor care devin o imagine sintetică a realității numai aparent statică, sen-

zația de fluid continuu îl fac să gîndească la arta barocului din Europa. Totul aici este o iluzie, ca în orice fel de baroc ; poteca sinuoasă ce pare infinită, ascunzîndu-se mereu după un deal, un pîlc de copaci sau un tufiș, cerul din fundul lacului pe care-l ating vîrfurile copacilor, pajiștea verde care poate fi în realitate fața unui helești acoperit cu plante acvatice, luna ce pare că răsare din lac. În fiecare moment al zilei, în fiecare anotimp, natura este alta : contemplînd-o în liniște observi că există o ritmică a schimbărilor și grădina, ca și reprezentarea ei picturală sau miniaturizată, este astfel concepută încît să transmită celui care locuiește în ea mișcarea firii, ritmul nestatorniciei ei. Se spune că un împărat chinez ar fi chemat la el mai mulți pictori cărora le-ar fi propus să picteze trandafiri ; numai unul a cîștigat întrecerea, cel care a reușit să surprindă trandafirul într-un anume moment al zilei. Se mai spune că în grădinile private sau imperiale stăpînii își plasau patul afară, sub un copac, lîngă un lac, pentru a putea contempla grădina în toate momentele zilei, pentru a-i putea surprinde mișcarea firească. În micile lor colibe deschise spre grădină, retrași, sihaștrii, poeți sau filosofi, păstrau o legătură permanentă cu existența ritmică a naturii ce-i înconjura și de al cărei sens voiau să se pătrundă.

În termenii europeni ai esteticii grădinii, grădina chineză este o grădină de tip peisager-pitoresc. Analizată în ansamblu, ea ne conduce spre metafizica ei ; analizată pe „scene", spre estetica ei. Ca imagine a totalității și unității cosmice, ea trebuia să unească tot ceea ce terenul și natura Chinei poseda : munți, cîmpii, pustietăți, fluvii, rîuri, lacuri și insule, vegetații de înălțime și de șes, din

nord și din sud. Arta chinezului, bun meseriaș în tot ce făcea, consta în a combina în scene cu tîlc metafizic toate aceste elemente : apa cu muntele, pajiștea cu roca, pustiul cu terenul fertil etc. Amator de bizar, cu o imaginație neobișnuită, chinezul își concepe grădina într-o manieră cît mai personală, mînuind aceleași teme naturale și arhitectonice : apa, pietrele, tufișurile, pavilioanele, balustradele, gardurile, podurile, potecile, porțile și ferestrele ce străpung zidurile înconjurătoare și ale casei, grilajele. El speculează impresia și caută cu orice preț contrastul. Scenele programate să producă o impresie sau alta, un sentiment sau altul sînt astfel dispuse încît cel care se plimbă să fie surprins de fiecare nou peisaj si deconcertat. Scenelor gratioase, surîzătoare, văilor cu flori și tufișuri înflorite, așezărilor pașnic idilice le urmează dintr-odată o scenă de sălbăticie sau chiar de spaimă, în care o stîncă contorsionată, din calcar mîncat de timp sau de apă, stă parcă să se repeadă ca un animal de pradă sau să se prăvale ; apoi, din nou, o priveliște senină, după care urmează una „gotică", cu arbori prăbușiți, arși de trăsnet, colibe părăginite, locuite de lilieci și bufnițe, ruine înnegrite de foc, chiar o spînzurătoare sau alt obiect de tortură, ca în plin manierism european al ororii. Concepute tot în stil baroc, insulele sînt scene ale contrastului, dedublate, mișcătoare în oglinda helesteului care le înconjoară, într-o parte golașe, nefertile, ascuțite, în cealaltă parte fertile, acoperite de tufișuri, flori, mușchi, arbori. Ele sînt izolate și în același timp integrate ansamblului prin poduri din lemn sau trunchiuri contorsionate sau pur și simplu prin pietre sau trunchiuri retezate pe care se pășește cu grijă, ca într-un ceremonial, pentru a se pătrunde în gră-

dina insulei. Grădina chineză este un microcosmos realizat cu toată arta de un popor priceput, inepuizabil în idei bizare, maestru al artificiului și al regizării senzațiilor. Mare parte din ceea ce este esențial în grădina chineză se realizează cu aceleași elemente compoziționale ; ceea ce diferă de la o scenă la alta, de la o grădină la alta este „atmosfera" pe care o creează.

Grădina chineză de structură baroc-pitorească și peisageră în același timp nu poate fi văzută toată din același punct. Ea conține mai multe secțiuni izolate, care trebuie să fie descoperite gradat, fiind vorba de o creație conformă cu o „poetică a sinuozității". A fost comparată cu o pictură strînsă într-un sul pe care-l desfaci încet, descoperind imaginea treptat.

Spre deosebire de Europa, diferența dintre grădina privată citadină și cea rurală este mai mare în China, iar grădina orașului s-a dezvoltat în mai multe și bogate forme și a ocupat un loc mai important în existența citadină decît îl ocupă în Occident. Majoritatea caselor aristocrate din orașe aveau grădini private destinate repaosului familiei. Grădina privată putea să fie alcătuită dintr-o singură salcie și două pietre, dintr-un singur pin și o piatră sub formă de carapace de broască țestoasă, dintr-un singur prun în curtea interioară a casei, sau putea să fie un parc extins, cu vegetație copleșitoare, cu insule și poduri, poteci ascunse, înconjurat de ziduri bogat ornamentate, cu palate mici sau pavilioane destinate ceremoniei ceaiului, luării prînzului, serbărilor, contemplării răsăritului de lună, concursurilor de poezie și pictură, cu chioșcuri destinate îndeletnicirilor intelectuale și religioase care se desfășurau mai mult în afară decît în interior. O pictură, spre exemplu,

îl arată pe Lin Ching, inspector general al apelor, cu soția și fiica sa stînd pe o verandă deschisă într-o parte a grădinii sale cu roci scobite, tufișuri și o salcie plîngătoare lîngă un pod. Este început de primăvară și familia contemplă noul anotimp, se bucură de pomii înmuguriți, de mersul trufaș al păunilor, de dansul bîtlanilor. Într-un alt tablou, apare o altă scenă : o curte mică flancată de ziduri joase, un helești în prim plan, oale cu flori ; la capătul celălalt al curții se văd doi pomi așezați simetric. Decorul este completat de cîteva roci golașe pe o parte și acoperite pe cealaltă de mușchi și de verdeață abundentă.

Într-o grădină bine amenajată, se scrie în celebrul tratat de grădinărit al lui Yuan Yeh din secolul al XVII-lea, se poate trăi în mijlocul orașului ca un pustnic. Totuși, cei care doreau cu adevărat să trăiască retrași se ascundeau în munți unde, în jurul unei colibe, amenajau o grădină simplă, „clasică". Sinologul suedez Oswald Sirén scrie că aceste grădini atașate la colibele retrase corespundeau mai bine sufletului chinezului introvertit[2]. De obicei amplasate în locuri greu accesibile, cum rezultă din picturile din perioada Sung și Ming, la umbra copacilor, cu o vedere spre peisajul exterior, aceste locuri retrase erau reședințele predilecte ale poeților și filosofilor. Într-o pictură de Hsiang Mo Lin (secolul XVII), apare „căsuța poetului" pe malul unui torent de munte. Poetul stă în compania unui prieten, bucurîndu-se de vederea peisajului, în timp ce un alt vizitator se apropie pe un pod, condus de un servitor. La umbra copacilor, într-o altă colibă, un servitor pregătește ceaiul ; dincolo de apă se observă o livadă și gardul de nuiele care înconjoară grădina. În spatele colibei sînt pomi fructiferi.

Ceea ce nu poate înțelege privitorul neavizat al unei picturi, al unui tuș chinezesc sau turistul care în mod ocazional se află într-o grădină, este corespondența și semnificația metafizică a unor elemente aparent disparate, unitatea de ansamblu a unei suite de „scene".

Atmosfera generală a unei grădini chineze este aceea de calm. Lipsesc parterele înflorite, artezienele zgomotoase, promenadele deschise înțesate de oameni, adică toate acele „trucuri grădinărești" europene care înfrumusețează natura după imaginația omului deschis spre lume, o „socializează". Extravaganța se exclude din grădina chineză în măsura în care nu este o „extravaganță a naturii". Cel care se plimbă sau contemplă o grădină chineză trebuie să fie surprins numai de ceea ce doar natura oferă surprinzător. Un pod peste o albie prin care nu curge nici o apă nu este o ciudățenie decît pentru un străin, deoarece pentru un chinez un lucru închipuit *există* deja : apa curge dacă ne închipuim că ea curge, florile există.

Muntele este, fără îndoială, elementul cel mai specific al picturii, dar și al grădinii chinezești. Am fi tentați să credem că omniprezența montană este explicabilă doar prin relieful țării, dar sînt și alte ținuturi muntoase, în alte părți ale lumii, și relieful nu i-a împiedicat pe pictori și grădinari să viseze la pajiști pline cu flori, la suprafața întinsă a mării, fără valuri „montane" sau la cîmpii fără sfîrșit. La chinezi muntele simbolizează elementul pămînt (adică unul dintre cele cinci elemente taoiste), osatura naturii, dar și ideea de paradis, de loc al nemuririi. El este Yang, bărbat, forță, verticalitate. Mai interesante sînt însă pentru grădină substitutele muntelui : grămezile de roci scobite sau roci simple.

În grădina chineză rocile reprezintă continuitatea unei tradiții culturale foarte vechi, care se leagă de interesul deosebit al chinezului pentru geomantică. Din cele mai vechi timpuri, în locuințele chinezilor se aflau undeva, într-un loc la vedere, pietre cu forme frumoase, jad sau cristale naturale expuse ca niște obiecte de lux. În dinastia Sung (960—1279) între colecțiile împăratului Hui Tsung se afla și o colecție de roci. Rocile aveau tîlcul lor ascuns pe care cunoscătorii de geomantică, „iubitorii de roci", îl interpretau atunci cînd erau solicitați de împărați sau de unii înalți demnitari. Pe de altă parte, formele capricioase ale rocilor erau frumoase pentru că erau expresia zbuciumului secret al materiei. Multe dintre ele erau puse în poziție verticală pe un piedestal, roca și piedestalul alcătuind împreună o interesantă unitate a lui Yang cu Yin. Cele mici erau adunate în grămezi figurînd munți, grote pe care creșteau licheni, mușchi, flori mărunte. În epoca Ming apar „stîncile care atîrnă", roci aranjate într-un echilibru fragil de parcă plutesc. Imaginea lor simboliza mișcarea, chiar zborul și se acorda cu aceea a apei sau a norilor sau cu acoperișul pavilioanelor cu marginile răsucite în sus. Rocile, scria Yan Yeh, trebuie să apară fantastice și sălbatice, să semene munților reali, iar forma lor să fie mișcătoare ca aceea a norilor într-un cerc bîntuit de furtună. Într-un roman cunoscut din secolul al XVII-lea există un pasaj referitor la fantasticele roci dintr-o grădină : ele apar cînd colțuroase, cînd stînd în poziție dreaptă ca niște animale sălbatice la pîndă, gata să sară, cînd în poziție orizontală, acoperite de mușchi și licheni, și sînt astfel așezate încît prin găurile lor lumina să se strecoare și să formeze un adevărat „teatru al umbrelor". Rocile de obicei dau un ca-

racter ușor terifiant scenei în componența căreia intră. Ele mai pot fi statui decorative, grote, munți, poduri ce leagă o insulă de malul unui heleșteu, punte între un pavilion și altul. Modelate mai ales de apele rîului Tai hu din sudul Chinei, pline de găuri, umflături, adînc brăzdate, ele erau colecționate pentru cei bogați în secolul al XVII-lea și, cum ne informează Yuan Yeh, aceștia le preferau pe cele din Tai hu. Munții artificiali obținuți din excavarea pămîntului pentru heleșteie sau din grămezi de roci erau cel mai bine plasați în mijlocul unei insule. Uneori, pe vîrful muntelui se afla un pavilion. Această compoziție munte-pavilion se oglindea în întregime în apa heleșteului. În interiorul muntelui artificial erau grote și tuneluri care ieșeau undeva, deasupra apei. Era atît de frumoasă o astfel de insulă oglindindu-se în apa liniștită sau ușor încrețită a heleșteului, încît Yuan Yeh se întreba : „Cine ar fi putut să nege că această feerie era altceva decît insula nemuritorilor în lumea aceasta ?“ [3].

La început pictorii au pictat munții și rocile grădinilor, apoi grădinarii s-au inspirat din picturi pentru a da rocilor mai mare expresivitate, pentru a le face de-a dreptul fantastice. Pictorii imaginativi ca Huang Tao Chou sau Ni Yuan Lu, care au lucrat în așa-numitul stil hsiehi (ideea scrisă), pictînd formații fantastice de roci, munți cu vîrfuri atîrnînde, au furnizat „idei“ grădinarilor. Mi Fei, celebrul pictor și critic de artă din secolul al XII-lea, a pictat acele „pietre frați“ reproduse mai tîrziu de mulți amatori. Cu alte cuvinte, pictorii i-au precedat pe „adoratorii pietrelor“ din perioada Ming. Din această perioadă datează și un motiv adeseori întîlnit în grădinile chinezești, numitul motiv *Paishih*, adică *Pavilionul adorării pietrelor*.

Apa este și ea prezentă peste tot în diverse contexte simbolice și în diverse forme de reprezentare în grădina chineză : lac limpede, heleșteu acoperit de vegetație acvatică, mai ales de lotuși ce țîșnesc din mîlul negru spre lumină, precum viața din întunericul morții, rîuri în formă de S, mici canale pavate șerpuind în interiorul pavilioanelor. Fața liniștită și luminoasă a lacului exprimă însăși perfecțiunea tao : echilibru, neutralitate, calm, lipsă de acțiune. Ea este în același timp oglinda în care succesiunea devine simultaneitate, lumea disparată ce își recapătă unitatea fundamentală și în care realitatea devine una cu irealitatea. Dacă muntele și roca erau asociate viziunii expresioniste asupra naturii, apa ne duce cu gîndul la impresionism. Muntele era mai filosofic, apa este mai lirică. Yuan Yeh analiza în tratatul său posibilitățile poetice ale apei. În pavilioane, pe malul heleșteielor, se contempla răsăritul de lună, se făcea muzică și poezie. Pavilionul cești plutitoare se afla pe marginea unui heleșteu și era destinat competițiilor poetice : după o temă dată trebuia compus un poem, în timp ce o mică ceașcă pe o farfurioară plutea de la un capăt la celălalt al unui canal care străbătea pavajul unui pavilion ; poetul care nu reușea să termine poemul în timpul cît ceașca plutea de la un capăt la celălalt trebuia să bea conținutul, ceai sau vin. În Sud apa se afla din abundență, în Nord ea lipsea ; așa a apărut un fel de „prezență a absenței“, albia fără apă, plină de pietre și nisip, care să dea iluzia apei adevărate.

Vegetația (bogată mai ales în Sud) putea și ea să fie redusă la un singur prun, cais, pin sau o altă plantă într-un vas, însă nu lipsea niciodată din grădina chineză. Cultul naturistic al chinezului, relația sa cu plantele a uimit întotdeauna pe occi-

dentali. Cunoștințele lor în materie de plante mergeau atît de departe, încît ei puteau recunoaște mărimea florilor după mirosul frunzelor, sau culoarea florilor, după rădăcinile lor. Într-o poezie ce exprimă concepția animistă a chinezilor, poetul Yuan Chung Iang (începutul secolului al XVII-lea) scria : „Cînd stau în soare și trupul lor sensibil e protejat de vînt, sînt fericite. / Cînd privesc excitate sau liniștite și plictisite și ziua este cețoasă, atunci florile sînt triste. / Cînd crengile încărcate de flori se pleacă și ele nu pot să se ridice, atunci înseamnă că florile visează în somnul lor. / Cînd parcă rîd și privesc în jur cu licăriri în ochi, florile s-au trezit din toropeala lor" [4].

Piersicul și prunul sînt plasați în fața geamului ca să li se poată observa înflorirea sau alteori chinezul își schimbă patul într-o poziție cît mai favorabilă observării copacului. Dar nu florile formează vegetația de bază a grădinilor chineze, chiar dacă ocupă și ele un loc important nu numai pentru culoarea, dar și pentru simbolismul lor ; mai prețuiți sînt arbuștii cu flori sau pomii în perioada înfloririi. În ciuda înclinației lor pentru elaborările ornamentale, chinezii nu au cultivat nici parterele cu broderii, nici platbandele sau rabaturile, nici pajiștile înflorite, ci masele florale, de nuanțe diverse sau de aceeași nuanță.

În perioada Ming iubitorii de flori făceau excursii în munți pentru a aduce flori sălbatice, căci acestea erau mai prețuite decît florile cultivate. Mai tîrziu au început să planteze mase de flori pentru a putea observa comportarea unor soiuri noi sau să le introducă în interior pentru a le urmări evoluția în spațiul închis. La începutul secolului al XVII-lea, curentul hsieh manifestat în pictură a avut o predilecție deosebită pentru reprezentarea florilor, pre-

dilecție pe care au împărtășit-o și grădinarii. Pentru a înfățișa un prun, scria un pictor din școala amintită, trebuie reprezentate cinci principii : trunchiul să aibă aparența unui om bătrîn al cărui corp este contorsionat din cauza anilor, ramurile principale noduroase să simbolizeze genunchii și coatele, ramurile uscate să apară într-o ordine anumită, vîrfurile lor să dea impresia de energie și forță, florile să fie minunate, pline de farmec și nu prea dese. Unirea dintre trunchiul noduros și florile gingașe reprezenta în fond unitatea contrastelor exprimată prin unirea dintre Yang și Yin. Cum menționam, atunci cînd scriau despre flori, poeții scriau ca despre ființe cu suflet, despre niște prieteni ale căror gînduri și sentimente erau chemați să le interpreteze. În unele reprezentări picturale florile apăreau împreună cu păsările. O pasăre pe o creangă înflorită de piersic sau prun era un topos în pictura chineză veche. O altă școală de pictură își propune să redea nu culoarea, ci sufletul florilor. Toate florile erau niște simboluri. Lotusul simboliza perfecta comuniune, puritatea, adevărul, înțelepciunea, noblețea spirituală : rădăcinile lui trăiesc în mîl, trec prin apa purificatoare și se înalță deasupra, spre lumină. Parfumul lui ca de tămîie, mișcarea legănată emană o adevărată forță magică. După răspîndirea buddhismului, lotusul este venerat ca paradis al lui Amitaba, ca tron al lui Buddha, ca loc al nemuririi. Un poet din secolul al XI-lea îl celebra extrem de semnificativ în sensul relevat : „Cît de pur răsare el din patul său de mîl. Cît de modest se odihnește pe suprafața heleșteului. Un simbol al purității și adevărului ; el apare simetric și perfect în puritatea sa imaculată ; parfumul său subtil este plutitor și se depărtează ușor. Este ceva care nu poate fi privit decît cu ve-

neraţie de la distanţă şi nu poate fi profanat printr-o apropiere familiară" [5].

Bujorul alb, crinul alb, macul, crizantema, trandafirul, narcisele, begonia, gardenia, orhideea, teiul chinezesc, hortensia, prunul, piersicul, pinul, bambusul, mărul sălbatic, chiparosul, bananierul, ienupărul chinezesc, salcia şi alte multe plante, grupate în „scene", transmiteau dincolo de frumuseţea, de parfumul lor, o metafizică poetică a naturii. A privi razele de lună printre ramurile unui copac înflorit sau florile sfioase de lotus legănîndu-se pe suprafaţa heleşteului însemna a te pătrunde de armonia cosmică.

Chinezii şi-au împodobit grădinile nu numai cu munţi artificiali, ape şi flori, ci şi cu piese arhitecturale specifice artei lor, cu piese ce accentuează latura pitorească : poduri, pavilioane, galerii, balustrade, ziduri înconjurătoare, porţi dispuse în aşa fel încît jocul cu verticalul şi orizontalul, cu întunericul şi lumina să continue. Podurile arcuite peste riuri reale sau peste albiile celor imaginare, sau poduri care legau insula de restul grădinii erau din lemn, bambus, din piatră, uneori simple, alteori bogat ornamentate cu balustrade încrustate sau aurite.

Pavilioanele în formă de cort sau pagodă, cu acoperişul susţinut de cîteva coloane, uneori simple, alteori bogat ornamentate, gata parcă să-şi ia zborul din cauza marginilor răsucite în sus, ca nişte aripi, au fascinat pe europeni şi au pătruns şi în grădinile lor. În grădinile filosofilor şi poeţilor, ascunse în munţi, locul pavilionului îl lua coliba. Destinaţia era aceeaşi : spaţiul din care natura poate fi observată. Pavilionul chinez datează de la sfîrşitul epocii Ming ; a suferit o evoluţie îndelungată, fiind deopotrivă un loc sacru şi profan, spre deosebire

de pagodă, care a rămas mereu un element sacru decorativ. Unele pavilioane erau deschise, invadate de plante şi flori (tipul hsieh), altele închise (tinh), izolate pe o insulă, pe un munte artificial din roci, lîngă un bambus, bananier sau pin, pe creasta unui deal. Rectangulare, poligonale, rotunde, cu acoperişul colorat în ocru de culoarea tiglei, dar şi în alte culori, ele respectau principiul de construcţie al caselor chinezeşti de lemn. Acoperişul, partea cea mai decorativă, putea fi simplu sau supraetajat şi atunci coloanele se înconjurau unele de altele. Cînd era închis, pereţii pavilionului erau prevăzuţi cu ferestre în forme diverse (rotunde, poligonale, sub formă de floare, rozetă) şi fără sticlă, asigurîndu-se astfel legătura permanentă dintre „în afară" şi „înăuntru". Coloanele şi balustradele pavilioanelor deschise erau simple sau bogat ornamentate. Ele susţineau, cum spuneam, acoperişul, uneori supraetajat, divizat în tot atîtea feţe cîte laturi avea baza, sub forma unui cort conic, cu marginile proiectate în afară ca nişte aripi răsucite : din cauza contrastului dintre acoperişul strălucitor şi umbra stresinii, privitorul avea senzaţia că aceste acoperişuri pluteau ca nişte aripi larg deschise deasupra construcţiei. Pavilionul era o piesă atît de importantă încît multe grădini erau numite după unul din pavilioanele lor principale : „grădina pavilionului de aur", „grădina pavilionului verde", „grădina pavilionului adoraţiei pietrelor". În pavilion se petrecea o parte a vieţii de societate a aristocraţilor chinezi. Fiecare pavilion avea destinaţia sa precisă şi era astfel dispus în raport cu alte elemente, în special cu masele verzi şi cu apa, încît să producă o anume atmosferă. Pavilionul a fost tema preferată a poeţilor chinezi, de unde numeroasele poezii ce au ca motiv această piesă arhitec-

turală. Iată una aparținînd lui Li Tai Pe, supranumit poetul vinului: „În mijlocul unui lac artificial / Se înalță un pavilion din porțelan verde și alb. / La el se ajunge pe un pod de jad, / Care se arcuiește ca spinarea unui tigru. / În acest pavilion stau prietenii, îmbrăcați în haine strălucitoare și beau vin. / Ei discută veseli între ei sau scriu versuri, / De aceea își apasă pe cap cușmele și-și freacă mîinile. / Și în lac, micul pod se oglindește / Asemenea unei semilune de jad. / Beau prietenii, în haine deschise-mbrăcați în pavilionul de porțelan". O altă piesă ornamentală, pagoda, era o variantă a pavilionului, mai complicată în partea acoperișului. De cele mai multe ori pagoda era un pur element decorativ, fără nici o altă destinație.

Zidurile care înconjurau grădina chineză (uneori mai multe) erau prevăzute cu porți și ferestre sub formă de flori, animale sau figuri geometrice, acoperite cu grilaje lucrate cu multă măiestrie, cu acel rafinament de bijutier specific artizanului chinez. Intrarea în grădină se făcea prin porți simple sau bogat împodobite, poarta avînd o semnificație plurisimbolică, fapt consemnat de Lao Tse care considera că „taina tainelor este poarta, prin care miracolul apare". Prin porțile chinezești se trecea ceremonios, dintr-un spațiu în altul, timp în care sufletul se pregătea să primească miracolul grădinii și liniștea ei, să devină apt pentru meditație și odihnă sau pentru unele îndeletniciri artistice și intelectuale. Zidul era ca un ecran pe care, în acele ferestre decupate în el, se proiecta vegetația grădinii. Acoperit cu țiglă roșie, sau vopsit în diverse culori, el șerpuia în jurul grădinii într-o mișcare ondulatorie comună tuturor elementelor din grădina barocă și peisageră a chinezilor.

În ce privește potecile în formă de S, acestea erau uneori simple, alteori mozaicate cu modele în formă de flori sau animale, insecte, alteori marcate doar cu pietre dispuse în ritmica pașilor, ușor înălțate, astfel ca după ploaie să nu fie murdare de noroi și pe de altă parte să-l oblige pe cel care se plimba să calce într-un anumit ritm. Orice potecă era un drum spre neprevăzut. Ansamblul potecilor contribuia la crearea unei impresii de varietate și mișcare liberă, negeometrică, ce este însăși mișcarea formelor de relief. Yuan Yeh a pus în circulație o celebră comparație: meandrele potecii trebuie să fie ca jocul pisicii.

Un alt element decorativ al grădinii chineze îl constituie balustradele, care apăreau fie ca elemente componente ale podurilor, pavilioanelor, galeriilor, fie singulare, pentru a limita anumite porțiuni ale grădinii sau pentru a atrage atenția asupra unor obiective ale acestora. Și ele păstrau ritmul ondulatoriu al întregului.

Grădina chineză nu poate fi văzută, contemplată, înțeleasă, trăită decît pe porțiuni. Scenele ei se descoperă gradat în timpul plimbării sau al observației. Niciodată în întregime cuprinsă, grădina poartă mereu ceva ascuns în ea, pentru chinezi și pentru europeni deopotrivă.

În plan estetic, judecată din perspectiva unor concepte europene, grădina chineză este ea însăși un paradox: peisageră și barocă în același timp. Impresia că se află într-un univers baroc au avut-o mai toți călătorii europeni, sau o au toți aceia care privesc pictura chineză pe tema grădinii: jocul în zig-zag al galeriilor, potecilor, senzația continuă de mișcare a acoperișurilor pavilioanelor, bizareria podurilor și a pavilioanelor, senzația de încărcat, exploatarea excesivă a motivului dedublării, tendința

de provocare senzorială prin culori, imagini, contraste, toate ne conduc spre ideea unui univers baroc. De altfel, Sir William Chamber, unul dintre întemeietorii grădinii peisagiste engleze, sublinia că „asemenea scenariu dă imaginea culmii barocului". Unul dintre cei mai buni cunoscători ai artei chineze, sinologul adesea invocat, Oswald Sirén, în cartea sa *Gardens of China* (Grădinile din China), scrie și el: „Grădina chineză, considerată *un tip special al grădinii peisagere* (s.n.) poate pe bună dreptate mai mult decît alte parcuri și grădini să fie caracterizată ca o operă a imaginației creatoare, sau, altfel spus, ca ceva care corespunde tuturor cerințelor pe care trebuie să le îndeplinească o operă de artă. Nu este o imitație directă a naturii, dependentă servil de anumite tipuri de scene sau motive peisagere, nici rezultatul unei activități de schematizare care să violenteze elementele naturale ale compoziției, ci este mai curînd o expresie a ideilor artistice și a unor concepții care au apărut dintr-o simțire adîncă față de natură. Aceasta este evidentă în farmecul surprinzător și frumusețea pitorească a unei creații imaginative, deși poate să degenereze într-o compoziție artificială și o lipsă derutantă a unui plan unificator" [7]. Dar în timp ce Chambers prefera latura naturistică, peisageră a grădinii chineze, un alt cunoscător, Iakob von Falke observa prin 1888 că pînă la urmă „intenția chinezului este omniprezentă în grădina lui. El speculează impresia și caută contrastul. El nu numai imită diversele scene ale naturii, ci le înșiruie astfel încît călătorul să fie surprins la fiecare nou pasaj și prin contrast să fie deconcertat... *Insulele din lacuri sînt adesea așa de baroc concepute, ca grădinile înseși* (s.n.), în parte golașe, nefertile, cu stînci ascuțite, în parte grațioase, cu tufișuri, pomi și

flori și înconjurate de papură și bambus. Poduri zboară de la o insulă la alta sau se întind peste rîuri, poduri aeriene din bețe de bambus sau pari cu balustrade, vopsite multicolor, lucrate cu meandre, poduri urcînd pieptiș, drept sau în zigzag, fără a se ști limpede de ce trebuie traversată apa, numeroase vaporașe multicolore, cu bordul înalt, de formă barocă, împodobite cu dragoni, cu catarge multicolore, pînze și steguțe brodate în aur, taie suprafața apei strălucitoare. Pe stînci tronează mici temple sub pomi... Aceasta este grădina chineză, un microcosmos al naturii chineze, dar așezată și realizată cu toată arta și artefactul acestui popor priceput și inepuizabil de bogat în idei bizare" [8].

Istoria grădinii chineze a început, cum observam deja, în preajma templelor buddhiste. Confreriile buddhiste alegeau pentru ridicarea mănăstirilor locuri de o mare frumusețe naturală și desfășurau acolo o bogată activitate grădinărească. Cea mai veche dintre aceste confrerii, cunoscută azi, este aceea a „lotusului alb", fondată de Hui Yuan (333—416) la Lu Shan, în Kinagsi. În marele parc de aici discipolii veneau pentru a se iniția în învățătura buddhistă, iar cînd se întorceau în provinciile lor înălțau și ei mănăstiri cu grădini pe care le numeau Lu-Shan. Tema esențială a unei astfel de grădini era coliba (sau pavilionul) situată pe un munte ori un deal, pe marginea unui lac, în apropiere de un cîmp sau o grădină de legume. În literatura primelor secole apare frecvent descrierea unei colibe solitare, a unui munte, a unui rîu sau a plantațiilor de bambus. Legendele din *Cartea baladelor* povestesc printre altele și despre... poduri, terase, munți, cîmpii, livezi ș.a.m.d.

În orașe apar încă din secolul al VIII-lea parcurile imperiale și aristocrate. La sfîrșitul perioadei Tang, poetul și omul de stat Li Te Yu (787—849) avea un parc la Ping Chuan în care a amenajat „muntele înțelept", dar și helești, pavilioane, rîuri artificiale sinuoase și alte ornamente, care vor deveni teme ornamentale obișnuite în grădinile de mai tîrziu. Aici, poetul taoist venea să „trăiască natura", iar omul de stat să se odihnească, să-și invite prietenii față de care se simțea mîndru pentru frumusețea grădinii sale, frumusețe ce era și o marcă a rangului său la curte. Se spune că Li Te Yu bea pînă intra în transă, ca să se pătrundă de necunoscutul lui Tao ; apoi se culca pe o piatră și-și revenea dintr-o dată. În perioada Tang, încă foarte aproape de taoismul originar, netrecut prin buddhism, chinezii bogați își amenajau „grădini ale nemuririi", încercînd să trăiască iluzia vieții veșnice din paradisul promis.

În dinastia Sung (907—960) capitala era la Pienliang, în Honan, un oraș plin de palate și grădini, construit în pur spirit taoist. Împăratul Hui Tsung avea colecții de bronzuri, de picturi, dar și de pietre, în parcul său de la Ken Yu. Muntele anilor fără șir din grădina lui Hui Tsung a devenit apoi pentru mai multe secole un model predilect al picturii, cum reiese dintr-un fel de catalog al picturilor și sculpturilor publicat în secolul al XIX-lea. În perioada Sung sporește numărul grădinilor particulare. Astfel, în grădina lui Su Kuang, la începutul secolului al XI-lea, se mai aflau, în afară de lacuri, terase, plantații de tot felul, și o bibliotecă cu 5 000 de volume, un pavilion de lemn, un lac în formă de elefant, care parcă se apăra de ceva, și un alt pavilion, numit Pavilionul plăcerilor apei, încadrat de brațele unui rîu ; iar în altă parte

a grădinii exista un fel de „grădină secretă", un spațiu închis în care se cultivau bujori și alte flori reprezentate printr-un singur exemplar tipic. De pe o terasă special amenajată se puteau contempla munții Wan An, Huan Yuan, iar mai departe Foi Shih. Din 1127 dinastia Sung își instalează instituțiile sale la Hang Chou, de asemenea grădinile de stat și cele private. Hang Chou devine o grădină imensă, plină de canale și poduri, o „Veneție a Orientului" care l-a uimit pe Marco Polo.

În dinastia Ming (1368—1644) grădinile continuă să înflorească și o dată cu ele pictura despre grădini. Mai tîrziu, împăratul Chien Lung (1735—1796) își mută tronul nu departe de frontiera mongolă, la Yuan Ming Yuan. Palatul de vară și grădinile sale sînt celebre și pentru că împăratul introduce aici teme arhitectonice europene, franceze și italiene, pe care le-a cunoscut prin intermediul misionarilor iezuiți de la curtea sa. Astfel, părintele Benoît îi făcuse cunoscut împăratului arta grădinii baroce europene care-l fascinase mai ales prin „strategia iluziei" din aceste grădini. La Yuan Ming Yuan, extravagantul Chien Lung își construiește un mic Versailles, așa cum extravagantul Ludovic al XIV-lea dorise să aibă la Versailles un Trianon de porțelan. În micul Versailles chinez împăratul adună tot felul de „curiozități" europene, daruri pe care le primise de la regii, ambasadorii, negustorii din cealaltă parte a lumii : goblenuri, oglinzi de Veneția, pendule, automate, mașini hidraulice. Tot în grădina Palatului de vară părintele iezuit Benoît construiește o monumentală cascadă artificială și un ceas în care cele 12 ore erau reprezentate de 12 animale ce corespundeau fiecărei ore chineze și zodiacului chinez și care, în momentul cînd ceasul bătea ora, ieșeau afară și scoteau un anume

sunet sau aruncau apă. Mîndru de grădina sa, împăratul a chemat pictori și gravori care au reprezentat în operele lor această grădină bizară, unde pentru prima dată se întîlneau în Orient două mari civilizații contemporane : cea chineză și cea franceză a secolului al XVII-lea. După moartea părintelui Benoît, mașinile hidraulice au căzut în paragină ; extravagantele europene ale împăratului Chien Lung nu au impresionat îndeajuns pe urmașii săi, care au rămas fideli, pînă în secolul al XX-lea, secol al deschiderii spre Occident, grădinii taoist-buddhiste.

Grădina chineză a fost cunoscută de timpuriu în Europa din miniaturi, desene pe țesături, decorații de pe porțelanuri, mobilier : o pagodă, un pod peste un rîu, o pasăre pe o creangă de prun înflorit, un chinez în domino și o chinezoaică cu umbrelă, aceasta era China, un ținut de la capătul lumii, pentru europenii care ajunseseră doar pînă în Asia Mică în timpul cruciadelor. Știri mai precise aduse Marco Polo, negustorul venețian care între 1272—1293 a trăit la curtea lui Kubla Khan, marele împărat al mongolilor. La Schang Tu, reședința de vară a împăratului, Marco Polo a pătruns (folosindu-se de trecerea pe care o avea la curtea împăratului, mai ales pe lîngă fiul acestuia) într-un măreț parc de vînătoare care l-a uimit într-atît pe negustorul venețian încît, întorcîndu-se acasă, nu mai prididea să povestească despre ce văzuse acolo, drept pentru care a și fost socotit nebun. Apoi la Cambalu (Pekin) Marco Polo a vizitat un alt palat al marelui han, palat înconjurat de două rînduri de ziduri, între care se afla un parc de vînătoare. Într-un colț se afla un iaz cu pește, iar în grădina propriu-zisă, separată de marele parc, Marco Polo a admirat munții artificiali acoperiți

cu o vegetație diversă, căci împăratul, cînd auzea că undeva crește un copac deosebit, poruncea să fie adus cu rădăcini cu tot și să fie plantat pe munții săi. Și pămîntul era vopsit în verde pe acești munți, numiți de altfel „Munții verzi", pentru ca tot timpul anului, și iarna, ei să rămînă verzi. În vîrf se afla un palat tot de culoare verde. Între cele două palate, pe care marele han le-a construit pentru sine și pentru ai săi, se afla un pod care le unea, iar sub pod un lac imens în care se oglindeau palatele. Mai minunate decît grădinile și palatele din Pekin, pe care le ridicaseră hanii mongoli la noua lor reședință, erau cele de la King Shi (Hang Tschu de azi), pe care Marco Polo îl numea cel mai mare și mai frumos oraș din lume. Așezat într-o regiune bogată a Chinei, pe malul rîului Tsien Tang, orașul avea cele mai frumoase palate și case construite vreodată, nota Marco Polo în jurnalul său. În mijlocul unui lac imens care mărginea orașul erau două insule, iar pe fiecare dintre ele se ridicau construcții bogat ornamentate. Numeroase ambarcațiuni legau insulele de malul plin de crînguri în care se înălțau temple somptuoase.

Alți călători din secolele XIII și XIV, cum a fost călugărul Odoric, nu făceau decît să adeverească și să completeze cele văzute și povestite de negustorul venețian ce reușise prin inteligența și farmecul său personal să trăiască la curtea unor împărați care manifestau rezervă, dacă nu chiar spaimă, față de tot ce venea din afară. După dinastia Ming, misionarii, dintre care cel mai cunoscut fusese părintele iezuit Benoît, au încercat mereu să stabilească o legătură spirituală, culturală și artistică între civilizațiile orientale și cele occidentale. Între 1644—1645 iezuitul Adam Schall din Köln

era președintele tribunalului astronomic regal de la curtea chineză. În 1655 apare *Novus Atlas Sinensis* (Noul atlas chinezesc) al iezuitului Martinos Martini, la Amsterdam, alcătuit din hărți chinezești și completat cu observațiile autorului. După relatările preoților, au urmat cele ale negustorilor și apoi ale călătorilor. În secolul al XVIII-lea, cînd Sir William Temple și Sir Chambers propuneau europenilor un nou model de grădină, grădina-peisaj, grădina asimetrică, liberă, aproape de natură, China era deja cunoscută în Europa.

Grădinile japoneze

Japonezii cultivau și ei grădini din timpuri foarte vechi, probabil, dar *arta* au preluat-o prin intermediul coreenilor de la chinezi. Dacă grădina chineză este, după tipologia europeană, una peisager-barocă, cea japoneză este una peisager-clasică, deoarece japonezii sînt mai puțin bizari decît chinezii și au un deosebit simț al ordinii. Spiritul lor a „ritualizat" grădina, care a căpătat o simbolică statornică ce a asigurat însăși ordinea desăvîrșită a grădinii lor. Au preluat de la chinezi temele principale ale grădinii, intenționalitatea lor senzorial-sentimentală. Grădina japoneză este străbătută în primul rînd de o dimensiune morală, este pătrunsă adînc de spiritul buddhist, mai ales de cel al ramurei Zen. Disciplina și ordinea caracterizează religia, estetica și viața acestui popor insular admirat întotdeauna pentru modestia, discreția și voința lui.

La începutul secolului al XIII-lea, Japonia a fost invadată de trupele împărătesei chineze Jinjo Kogo și, treptat, șintoismul, religia tradițională japoneză, s-a pătruns de taoism, iar mai tîrziu de buddhismul Zen[1]. Cucerirea spirituală a Japoniei era înlesnită de faptul că japonezii șintoiști simțeau și gîn-

deau natura nu prea diferit de chinezii taoiști. Șintoismul era o religie panteistă și animistă : Kami se afla în rîuri, munți, roci, foc. Relația japonezului cu elementele însuflețite și neînsuflețite ale naturii era una foarte specială, de iubire, căci piatra, copacul, rîul aveau, în concepția lui, suflet. Șinto însemna „drumul zeilor" : a pricepe natura, a intra în raporturi spirituale cu ea și a o urma în legitatea ei însemna a urma „drumul zeilor". De la taoiștii chinezi l-au preluat și ei pe Tai chi, unitatea dintre Yang și Yin ; de la buddhiștii chinezi au învățat mai bine chiar decît chinezii să se pregătească prin exerciții spirituale, prin meditație și tăcere îndelungă, să „trăiască nautra", unitatea ei. Natura este frumoasă în sine și frumusețea ei trebuie respectată și privită în liniște. „Ierburile de apă, răvășite de-a valma sînt mai frumoase decît cele puse de mîna omenească", scria Sei Șonagon în *Însemnările de căpătîi*. Prelucrată de om sau sălbatică, privită îndelung, natura cu inefabilul ei te umple de adîncă melancolie și-ți trezește gînduri și idei care te conduc spre cunoașterea adevărului universului.

Grădina japoneză, deși a reținut toate elementele esteticii chineze, are totuși individualitatea ei, căci în timp ce chinezii creau prin extindere și respingeau ordinea, japonezii creează prin restrîngere (dată fiind și relația lor cu un spațiu care a fost mereu prea mutin) și în spiritul unei ordini pe care o au în primul rînd în ei : ordine morală ce devine în exterior ordine spațială. În grădina chineză, gîndul și senzualitatea rafinată se însoțesc ; grădina japoneză este mai glacială, aproape tot timpul rațională, provocînd parcă numai gîndirea. Unitatea, ordinea, adevărul naturii, moralitatea nu sînt termenii oricărei doctrine clasice ? Iar inefabilul, panteismul și animismul, melancolia nu sînt însăși expresia

romantismului ? Dacă prin liniile ei curbe, prin bizarerie, prin încărcătura imagistică și sentimentală grădina chineză, deși imita natura, părea barocă, cea japoneză prin ordine, prin cultivarea formelor geometrice simbolice (pătratul, cercul, triunghiul), prin esența numerică a compoziției ei (totul este organizat în funcție de numerele 3, 5, 7) poate să fie afiliată tipologiei clasice, chiar dacă nu se sustrage dominației liniei curbe

Și estetica grădinii japoneze se bazează pe Tai chi ce se exprimă prin amenajarea suprafețelor de nisip sau mușchi, a arborilor și arbuștilor, a stîncilor și apei în așa fel încît să exprime unitatea contrariilor.

Grădina era, și este și azi la japonezi, un loc de refugiu în care putea să fie contemplată *frumusețea* opusă mizeriei vieții cotidiene. În conformitate cu Cha No Yu, doctrina estetică de bază, legată de filosofia Zen, grădina era privită ca o ființă melancolică, gătită cu perle de rouă, vizitată de lună, tulburată de furtună, înviorată și însorită dimineața. În spiritul lui Cha No Yu, Sei Șonagon scria în secolul al X-lea în jurnalul său : „Ce frumos e helești la vremea ploilor mari din luna a V-a ! Cresc în el stînjenei și trestii dese. Apa e verde și tot verde e grădina. Îți treci timpul privind mereu alene la cerul încărcat de nori. Oricînd și oriunde mă farmecă grădinile cu helești. În dimineții de iarnă, oglinda apei înghețată... Ierburile de apă, răsărite de-a valma și la întîmplare, cresc mai frumos decît cele puse de mînă omenească. Prin tufăriș, în ochiurile de apă, numai luna se oglindește albă, albă... Toate priveliștile sub lună sînt pline de farmec..." [2], sau în altă parte : „În luna a IX-a plouase odată toată noaptea. Cînd se lumină de ziuă conteni ploaia și ieși un soare orbitor. În grădină roua picura

frumos printre tufe. De pe lătițele gardurilor și sub streașină atîrnau pînze de păianjen stricate în care se prinseseră picături de ploaie albe ca perlele înșirate pe ață. Era o frumusețe plină de melancolie" [3] sau „pustie și plină de farmec e grădina a doua zi după o furtună de toamnă. Gardurile scunde cu zăbrele ori lătițe de bambus zac răsturnate și împrăștiate pe jos. Un arbore înalt s-a prăvălit, vîntul i-a rupt ramurile și acum zace peste tufele de haghi și odolean. Te-apucă jalea ! Printre zăbrele vîntul trimite în odaie frunze, una cîte una, în joacă. N-ai zice că e același vînt care aduce furtuna" [4]. „Scenele" din grădina japoneză sînt ca și cele chineze : provoacă sentimental pe cel ce le privește de pe veranda casei. Grădina și omul trăiesc împreună melancolia peisajului.

Multe din sărbătorile și ceremoniile acestui popor aristocrat se petreceau în grădină. Anul nou japonez începea în februarie, astfel încît sărbătoarea ce marca un an nou era și sărbătoarea ce saluta venirea primăverii. În aceste zile oamenii se adunau în grădină să se bucure de prunul înflorit pe care, ca și chinezii, îl venerau în mod deosebit și-l numeau „cel ce înfruntă gheața" : ramurile lui contorsionate, noduroase, negre, fără frunze, ca trupul unui om bătrîn, contrastau cu florile albe, gingașe, dar puternice, și în acest contrast se cuprindea însăși filosofia existenței acestor popoare. Martie era luna florilor de piersic. În aprilie urma sărbătoarea cireșului japonez : în haine noi, bogați și săraci se adunau în grădini să se bucure de florile livezilor de cireși, livezi care formau o parte a parcului. În mai, în calendarul floral al japonezilor, vin la rînd să fie sărbătorite glicinele, Fuji, după numele cărora japonezii și-au botezat cel mai frumos munte — Fujiyama. Fujiwara se numea în tradiția lor cea mai veche

familie ce cobora din zei și numele ei însemna „cîmp de glicine". În iunie înfloresc stînjenei, în iulie lotușii, încărcați de simboluri și legende, transformă heleștiele în grădini mișcătoare galbene, albe, roz. August și septembrie sînt lunile în care înfloresc numeroase soiuri de hibiscus, iar în octombrie vine luna crizantemelor, pe care japonezii le venerează și azi, prin expoziții de crizanteme, din care nu lipsesc aranjamentele florale în forme bizare. Emblemele împăraților japonezi aveau ca simbol crizantema. Noiembrie și decembrie sînt lunile camelliilor și ale florilor de ceai. Azaleele și orhideele, bujorii și alte multe flori completează lista florală a japonezilor. Totuși, nu în varietata floral se află celebritatea japonezilor, ci în atitudinea lor față de flori. Din dragostea lor pioasă s-a născut arta aranjamentului florilor, cunoscuta Ikebana (floarea vie). Japonezii nu au grădini de flori ca europenii, ei au copaci înfloriți și ikebana. Tulpina florii sau ramura înflorită trebuia să aibă o anumită formă și să fie pusă într-un vas de o anumită formă, într-un loc ales astfel încît să poată trăi ca în mediul din care a fost adusă. O simbolistică și o mistică specială, bazată pe observația atentă a naturii, pe estetica de mare rafinament a liniei curbe, a cărei curgere avea la bază cele trei numere, 3,5,7, dirijează întreagă această artă care a devenit obiect special de studiu în universități destinate în mod special ikebanei.

Pietrele nu lipsesc nici ele din grădina japoneză. Erau și sînt totdeauna așezate în grupuri de 3, 5, 7 sau 10. Pentru a se evoca unele caracteristici ale peisajului stîncos, se aduceau pietre din regiunile stîncoase, pentru ca grădina să amintească de acel ținut. Japonezii aveau grădini de cîmpie, de munte, de rîuri, de stînci. Dacă se încerca evocarea unui

stil marin, trebuiau să se afle în grădină stînci și pietre de pe malul mării, iar dacă se crea o grădină în stil de „rîu", nu trebuiau să lipsească pietrele mici de rîu și cascadele ; în stilul numit „valurile mării" grădina era acoperită cu nisip astfel greblat încît să sugereze mișcarea valurilor, iar în stilul „iarbă de mlaștină" avea pietre plate și vegetație acvatică. Apa cu pietrele și cu arborii corespundeau ca aranjament lui Tai chi, dar în același timp sugerau diferitele ținuturi ale Japoniei. Pinul lîngă o piatră rotundă alcătuia cu aceasta o unitate semantică ; era de fapt un simbol al altui simbol, reprezentat de unirea dintre corb și broască țestoasă, broasca țestoasă semnificînd la japonezi nemurirea. Pinul mult îndrăgit de japonezi era simbolul singurătății, de aceea apărea de obicei plasat pe o insulă, fără altă vegetație în jur. Apa nu lipsea niciodată ; cînd era un lac, avea uneori forme bizare, de corb sau de broască țestoasă. Dacă lipsea, apa era sugerată printr-o albie cu nisip sau pietricele de rîu. Podurile erau și aici numeroase, ca și în China, însă locul lor era foarte bine precizat ; dacă pe o insulă se aflau un copac și o lanternă de piatră, în apropiere trebuia să existe și un pod. Lanternele de piatră, cu forma lor cunoscută și în Europa, sînt piese decorative specific japoneze. Probabil că la început ei le foloseau pentru iluminat în timpul ceremoniilor religioase nocturne, apoi au devenit elemente pur decorative și s-au răspîndit în toată lumea, în parcurile americane mai ales. O lanternă de piatră în forma cunoscută semnifică deja, într-o grădină europeană sau americană, „colțul japonez". În locul ierbii, în grădinile vechi era un pămînt bătătorit sau nisip fin de multe ori împrăștiat astfel încît să creeze anumite figuri. Pietrele pentru pășit fereau spațiul acoperit cu nisip de a fi călcat : ele

erau ordonate fie de la intrare spre verandă, fie dinspre verandă spre un pod sau spre un alt punct al grădinii. Gardurile de bambus, umbrelele din bambus de lîngă verandă, porțile meșteșugit lucrate completau decorativul grădinii japoneze. Veranda casei era un motiv foarte important, ea semnifica trecerea treptată din afară în interior, din natură în locuință. Veranda era încă o etapă pe care musafirul unui japonez ce intra pe poarta grădinii sale și călca într-un anume ritm pe pietrele de pășit, o străbătea înainte de a intra în intimitatea căminului gazdei. Din verandă se contempla, în nopțile cu lună, natura, cireșul în floare, se asculta vîntul strecurîndu-se printre frunzele de bambus. Lîngă verandă se afla întotdeauna un bazin mic, frumos ornat, însoțit de un copac, o lanternă și o piatră.

Toate aceste elemente ce aparțineau esteticii grădinii japoneze erau folosite în funcție de tipul de grădină, de fantezia, de rangul social și de bogăția stăpînului ei. În perspectiva celor două doctrine estetice opuse, Cha No Yu, care proclama în spirit Zen buddhist simplitatea ca normă estetică, și Shibumi, care dimpotrivă, propunea luxul și rafinamentul, grădinile japoneze se împart în grădini austere și grădini bogat ornamentate. Forma superioară de realizare a stilului auster o reprezintă tipul de grădină Kara San Sui. Lîngă Kyoto, mai exact la Ryöanji, o suprafață dreptunghiulară este acoperită cu nisip greblat ; într-o parte a spațiului se află un grup de 3 pietre ce se unesc sub formă de triunghi. Dintre cele trei figuri simbolice ale japonezilor ar părea că lipsește cercul. El există însă : cercul este *eul* contemplatorului din verandă care prin meditație îndelungată ajunge să se pătrundă și să se identifice cu grădina Zen, adică să devină un tot, un microcosmos, un rotund, al cărui simbol este cercul.

Grădina de la Ryöanji este tipul ideal al grădinii iluzorii. Simplă și austeră este și așa-numita grădină-schiță So. Orice artă japoneză are trei trepte de manifestare : Shin — stilul măreț, Gyo — stilul intermediar și So — stilul schiță. În funcție de cele două doctrine estetice și de cele trei tipuri, constante stilistice, cît și de influențele din afară, de practicile religioase, de istoria însăși a grădinii s-au cristalizat cîteva tipuri de grădini specific japoneze : grădina templului, grădina ceremoniei ceaiului, grădina daimionului, grădina miniaturală din plante pitice, grădina Bon Chei și Kara San Sui. Ca în orice altă parte a lumii, istoria grădinii japoneze este legată de istoria împăraților, a regilor, de istoria capitalelor și a marilor orașe. Japonia este și azi plină de grădini și datorită unei tradiții dinastice specifice : la moartea fiecărui împărat, curtea imperială se muta în alt loc. Așa se face că în secolul al VIII-lea, în epoca Heian, datorită faptului că împăratul Kwammu alege Kyoto ca loc al reședinței sale, începe istoria „orașului grădinilor" japoneze. Era un loc foarte bine ales, legat strîns de peisajul înconjurător, în vecinătatea munților acoperiți de păduri care coborau parcă pînă la marginile reședinței imperiale, străbătut de două rîuri, bogat în verdeață și umezeală. În acest spațiu predestinat parcă marilor grădini, împăratul Kwammu a creat primul parc în secolul al VIII-lea, parc din care se mai păstrează o parte și astăzi, la Omia. Împăratul care a urmat a îmbogățit parcul cu un helesteu mare și o cascadă. La Uji, împăratul Fujiwara Yorimichi a mai amenajat un parc, Biodo, parc ce se mai găsește, fragmentar conservat, și astăzi. Aici, la Biodo, aristocrații rafinați se adunau să asculte muzică, să creeze poezie, să privească

cireșii înflorind sub razele lunii, departe de urîtul vieții cotidiene.

În epoca militară Kamakura (1186—1335) arta grădinii este mai strîns legată de Zen-buddhism și afiliată doctrinei artistice Cha No Yu, care proclama simplitatea ca normă estetică. În epoca aceasta, preoții, mai ales, se consacră artei grădinii. „Gramatica grădinii" devine o formă de manifestare în alt registru de semne a religiei sau filosofiei. Grădina a redevenit bogată în timpul dinastiei Ashikaga (1336—1379), dinastie în vremea căreia s-a încurajat în general dezvoltarea artelor. Kyoto s-a transformat atunci într-un centru al culturii japoneze. Doctrina Shibumi a luat locul doctrinei Cha No Yu, grădina bogat ornamentată a luat locul grădinii austere, artiștii grădinari, locul preoților grădinari. Și totuși Muso Hokushi, un fel de Le Nôtre al japonezilor, a fost preot Zen. El a creat mai multe grădini, dar celebră a rămas Grădina mușchilor, în care pămîntul, pietrele, trunchiurile copacilor sînt acoperite de mușchi de diferite specii ; în mijlocul acestei exuberanțe a mușchiului în diverse nuanțe de verde se afla un lac, al cărui contur și insulițe redau caracterul ideogramei chineze care înseamnă inimă, ceea ce simbolizează faptul că în parcul Saihoji te afunzi în inima naturii.

Și în Japonia a existat, ca și în China, un cult al pavilionului, iar acesta nu putea fi conceput fără o grădină. Așa au fost grădinile Pavilionului de aur, ale Pavilionului de argint și Pavilionului roșu, verde etc. Cam în același timp în care, sub influența picturii, preotul zenbuddhist Soami, cel mai mare creator de grădini din secolul al XV-lea, crea tot la Kyoto grădina de tip Kara San Sui (peisajul apei secate), apăreau grădinile legate de pavilioanele destinate ceremoniei ceaiului. Ceremonia ceaiului

era o practică zenbuddhistă, un exercițiu prin care se dobîndea liniștea, echilibrul și, în primul rînd, iubirea și înțelegerea față de oameni și lucruri.
Japonezii aveau foarte puțin pămînt, dar pe un loc „mic cît o frunte de pisică", cum scria Yuan Yeh, ei puteau să creeze o compoziție care să cuprindă trei părți : o hală în care invitații își lăsau bagajele, o grădină și un pavilion cu verandă, Cha Se Ki, unde se oficia propriu-zis ceremonialul ceaiului. Drumul străbătut de la intrarea halei, prin grădină, pe pietrele de pășit, prin verandă pînă în casă era un drum lent și gradat, în care omul se liniștea treptat, scăpat de gîndurile care-l preocupau pînă acolo, căpăta un fel de detașare care-l făcea apt să participe la ceremonial. Între 1603—1867, în epoca Tokugala, capitala Japoniei se mută la Edo (Tokio), un ținut unde vor fi amenajate grădini ce aparțineau aristocraților feudali, daimionilor. Arta grădinilor de la Edo nu mai este asemănătoare cu aceea practicată de preoți, este o artă creată de artiști profesioniști, ca Niwa Shi, care accentuează caracterul profan și chiar utilitar al grădinilor ce înconjurau capitala. În aceste grădini-Joka, fără a se pierde din vedere ordinea și simbolistica grădinii japoneze, se permite fanteziei daimionilor și artiștilor să se desfășoare în mai mare libertate. În grădina unui samurai se intra din stradă printr-o portiță. Casa era cu un singur etaj și bine aerisită. Lîngă intrare se afla un copac cu tulpina scurtă și frunzele late, copac ce avea legenda sa, simboliza ceva și era menit să apere casa stăpînului de duhurile rele. Casa era înconjurată de un șir de trei grădini, despărțite prin garduri de bambus sau tufișuri ; ele puteau fi privite împreună din verandele largi ale casei. Una era „grădina pietrelor", un gen de Kara San Sui cu un rîu iluzoriu peste care se

trecea pe un pod ; cinci pini formau centrul grădinii. În partea de nord a casei se afla o grădină miniaturală, alcătuită din arbori pitici, unii bătrîni de peste un secol. Privită dintr-un anume loc al sufrageriei, grădina miniaturală părea una de mărime normală. Cea de-a treia grădină, la origine un crîng de bambus cu izvor, avea un spațiu cultivat cu crizanteme și un mic templu.
În criză de spațiu, japonezii se mulțumeau și cu un Bonkey, adică un platou de porțelan pe care se afla o grădină minusculă cu arbori minusculi, cu un lac și chiar cu peștișori roșii. Cînd grădina era numai din nisip și pietre și amenajată pe un platou de lac negru, ea se numea Bonseki. Dintre grădinile japoneze celebre și astăzi amintim pe acelea de la Katsura [5].
Tonul intelectual și spiritual al construcțiilor și grădinilor japoneze, gustul pentru abstract și simbolic le leagă de arta modernă occidentală. Poate că așa, pe linia simbolismului modernist, se explică răspîndirea, în S.U.A. mai ales, a tipului de grădină clasică japoneză.

Grădinile indiene

Grădinile Indiei preindoeuropene, indoeuropene, preislamice, islamice și europene reprezintă un capitol dintre cele mai dificile ale istoriei acestei arte, pentru că, mai mult decît în alte spații de civilizație, aici toate manifestările vieții spirituale sînt foarte dependente de religie și filosofie, iar pe acest imens teritoriu au existat întotdeauna religii și filosofii. Gigantomania și multiplicitatea unite cu umilința și renunțarea s-au manifestat în tot ce au gîndit și au realizat popoarele Indiei de-a lungul istoriei lor legendare.

Cînd vorbim despre arta Indiei ne gîndim numaidecît la colosalele ei temple sufocate de chipurile lui Șiva, Vișnu, Buddha, la mitologia săpată în piatra templului pe apă de la Madura (secolul V î.e.n.), dar și la celebrele „grădini pe apă" de la Srinagar, capitala Kașmirului, sau la opere mai recente, în stil musulmano-italian, ca mausoleul de la Taj Mahal, din Agra (secolul XVII), și la grădinile sale indiano-europene.

Aproape că ar părea ciudat să numești natura fantastică a Indiei peisaj, iar grădinile ei „artă în peisaj". Și totuși India, chiar cea foarte veche, de dinainte de 1500 î.e.n., cînd au venit indoeuropenii,

avea cetăți înfloritoare și bogate asemenea acelora ale sumero-babilonienilor din vecinătate. Cunoscute sînt marile centre urbane de la Mojenho-Daro și Harappa, pe malurile fluviului Indus, construite după planuri riguros concepute, cu străzi largi și drepte, cu băi publice, temple, palate și grînare, și, în mod sigur, cu grădini pe măsura somptuozității construcțiilor.

Marile epopei, *Mahabharata* și *Ramayana* ne oferă multe știri despre civilizația Indiei, despre „sentimentul naturii" la vechii indieni și mai ales despre „civilizația naturii". Omul se află, potrivit acestor surse, într-o relație diversă cu natura, după cum este locuitor al unei cetăți, pustnic, călător, agricultor. Ea îi apare cînd familiară, intimă, cînd înspăimîntătoare și dușmănoasă. În diverse scrieri aparținînd literaturii sanscrite, indianul apare cînd adorînd arborele asoca, precum egiptenii adorau sicomorul, iar babilonienii palmierul, contemplînd de pe terasa casei un lac acoperit de lotuși, dăruind ghirlande de flori, ascultînd pasul bîtlanilor, cînd speriat, în căutarea unui adăpost în mijlocul pădurii gigante cu hățișul de liane care-i barează calea ca un zid. Într-o operă a lui Kalidasa, anume în *Somadeva*, apare o cetate în mijlocul codrilor întunecoși : „Acolo văzu el, în mijlocul pădurii, un oraș mare ca un fruct al pomului virtuții ivit la timpul său. Pe cînd se odihnea într-o grădină la rădăcina unui copac, el văzu venind spre dînsul o fată cu o înfățișare minunată" [1]. Sau, într-o altă operă a aceluiași poet (despre care nu se știe exact cînd a trăit), *Rtusamhara* (Anotimpurile), apare ceea ce am numit starea de „contemplație a naturii". Îndrăgostiții privesc de pe terasă, în anotimpul verii „cu soarele dogoritor, cu luna mult dorită, cu apele tulburate, cu seri plăcute, cu dragoste

potolită", un Kusumbha înflorit. „În nopțile de vară le place îndrăgostiților terasa frumoasă plină de miresme, băutura răcoritoare care tremură la buzele iubitei, cîntecul însoțit lin de coarde care aprinde iubirea" [2]. Este o trăire a naturii tipic citadină, cu tentația de a-i smulge cît mai multe și mai plăcute senzații.

Opusă naturii contemplată de pe terasă, apare natura stihială, înfricoșătoare, inestetică. Căutîndu-l pe Nala, Damayanti ajunge în „Acea pădure-n care tot ce e / Mai fioros pe lume se afla. / Pădure-aceasta fără capăt e / Și spaimele în preajmă mă înconjur". În același fragment care face parte din *Mahabharata*, fragment ce cuprinde una dintre cele mai frumoase povești despre iubirea conjugală, apar frecvent descrieri de cetăți, palate și parcuri pe care Damayanti le străbate în peregrinările ei în căutarea lui Nala. Se observă o tendință de a artificializa prin mineralizare peisajul, tendință care denotă o mentalitate citadină despre natură. Pe munții albaștri pe care Damayanti îi întîlnește la un moment dat : „Ca niște stele ce răsar din nori / Așa sclipesc metalele-ncrustate / Și scînteiază mii de nestemate // Pe orice ram stătea o zburătoare / Si codrul tot era împodobit / De arbori nalți de Kamcuka înfloriți" [3] ; sau, în altă parte, o descriere a arborelui asoka pe care, văzîndu-l, Damayanti începu să plîngă : „Frumos nemaivăzut / Stă troienit / De floare albă parcă-mpodobit / De sărbătoare. Muguri mii și mii / Își deschideau în soare ochii vii. / Văzîndu-l începu să plîngă" [4].

În *Ramayana* este descris la un moment dat orașul regelui Ravana, zidit pe muntele Trikuta, măreț, „părînd că se agață de bolta cerului". Se aflau aici „crînguri îmbietoare, clădiri zvelte și întăriturî de apărare, șanțuri adînci... Din depărtare chiar Hanuman se minuna de bogăția și măreția cetății de scaun a lui Ravana. Străzile și palatele, împodobite de steaguri și ghirlande de aur și nestemate, scînteiau. După aceea trecu prin multe palate și grădini pline de veselie zgomotoasă și muzică... Grădina, păsările ce se jucau, altarele răspîndite ici și colo, toate îl umplură pe Hanuman de uimire" [5]. Părea o grădină sacră, cu altarele ei, dar în același timp o grădină a plăcerilor. Deși budhismul, se știe, a avut același „succes" în India pe care l-a avut creștinismul în Israel, totuși au apărut temple și „grădini filosofice", ce se vor răspîndi în Indonezia, China sau Japonia.

O nouă epocă în arta grădinilor indiene a început după cucerirea islamică ; în grădinile palatelor au apărut canale și „covoare înflorite", chioșcuri pentru odihnă, decorații interioare și exterioare în ceramică.

Mai importantă pentru grădina indiană a fost influența europeană decît cea musulmană. Încă din secolul al XVII-lea au venit la curțile maharajahilor maeștri italieni care au impus teme ale barocului european. Au apărut zidurile de verdeață, terasele, arborii tăiați în diverse forme. Tendința de a „geometriza" natura nu era însă, în grădina indiană de tip european, doar o tentație pur estetică ; ea se încadra vechii spiritualități a acestei lumi ce pare și astăzi, prin statornicia tradițiilor ei, în afară de timp. Geometria naturii era simbolul „geometriei divine", de aceea nu apar aici extravagantele fantezîste ale barocului european. Canalul rectangular, arborii care-l mărginesc, pajiștile cu flori, templul sau palatul ce se oglindește în apă, se unesc într-o logică impenetrabilă care este mereu logica de „dincolo" [6].

Grădinile evului mediu european

Cu excepția grădinilor andaluze și a celor din Sicilia, grădinile medievale din Europa se caracterizează printr-o mare austeritate, iar parcurile printr-o dezolantă lipsă de stil. Ele sînt doar o verigă de legătură între două mari epoci de înflorire a artei : cea elenistică și cea renascentistă. O istorie a artei grădinilor, oricît de sumară ar fi ea, nu poate trece cu vederea, totuși, un mileniu în care grădina a existat cu siguranță, așa cum reiese din miniaturi, cronici, tratate de grădinărit, poezie, străduindu-se să nu dispară, parcă, într-o civilizație dominată de o ideologie antinaturistă și antitradițională, ostilă naturii.

Romanii care ajunseseră pînă în Insulele Britanice și pînă la Marea Neagră, amenajaseră fără îndoială grădini private, publice sau imperiale în Iberia, în Franța, în Germania și în alte locuri prin care au trecut și pe care barbarii le-au distrus, nu neapărat trecîndu-le prin foc și sabie, ci lăsîndu-le în paragină, pradă „fratelui lor inamic", natura.

Vilele romane — cea de pe malul rîului Garonne, Chiragan sau cele de la Auvenargue — posedau grădini-atrium în stil roman. Erau grădini închise, ornate cu chioșcuri, terme, arbori și flori. Ele s-au

ruinat încă din secolul al V-lea, în primul rînd din cauza indiferenței popoarelor migratoare care s-au așezat pe aceste locuri față de artele peisajului. Se poate presupune, totuși, că multă vreme tradiția topiarică s-a păstrat și mai la nord și mai la est : unele dintre legendele celtice păstrează imaginea unor grădini „miraculoase". Astfel, într-unul din romanele ciclului arthurian, dedicat iubirii dintre Tristan și Isolda, apare descrisă camera Isoldei, o încăpere prin care curgea un rîuleț ce-și avea izvoarele într-o fîntînă din grădina palatului. Or, se știe din scrisorile lui Pliniu cel Tînăr, că adeseori în interiorul unor încăperi sau „diaetae" se afla o sursă de apă, o fîntînă, un canal. Lîngă fîntînă, spune legenda, se afla un arbore stufos, de unde regele, care se ascunsese acolo, îi surprinde pe îndrăgostiți. În *Romanul lui Lancelot* apare o pajiște înflorită, unde Lancelot de Lac are o scurtă întrevedere cu regina Ginevra, care sosește acolo înconjurată de doamnele de onoare ; curtenii iau loc la umbra binefăcătoare a arborilor ce înconjurau pajiștea. Ca temă grădinărească medievală, reținem importanța pajiștei care va rămîne chiar după introducerea parterului ornamentat artistic. Într-un alt roman al lui Chrétien de Troyes (1135—1183), *Erec et Enide* (Erec și Enida), scris pe la 1165, apare o grădină fermecată, înconjurată de un zid impenetrabil. În general grădina medievală era concepută ca „impenetrabilă", un „claustro". În interior creșteau pomi cu fructe coapte tot anul, ca în grădina Hesperidelor. Aici se afla prizonier cavalerul Maboagrain. Țestele celor care îndrăzniseră să pătrundă în grădină erau înfipte în niște pari ascuțiți dispuși în jurul *pajiștii* din mijlocul grădinii. Pe această pajiște se afla un copac în care era ascuns un corn : cel care l-ar fi învins pe Ma-

boagrain ar fi putut suna din corn și ar fi putut scoate grădina din vraja necromanților. Cornul simboliza izvorul oricărei bucurii sau fecunditatea, amintind de cornul abundenței și de Amalthaeon-ul roman. Se știe că în antichitate grădina era „imaginea umanizată a unei lumi miraculoase" și așa s-a transmis ea tradiției celtice și legendelor bretone, căci de multe ori cultura, iradiată spre extremitățile imperiilor, a lăsat acolo amintiri vii, s-a menținut, s-a refugiat atunci cînd centrul a căzut sub barbarie.

Freidrich Schnack[1] presupune, în cartea sa *Traum vom Paradies* (Visul paradisului), că în Germania tradiția grădinilor romane s-a menținut pînă în vremea merovingienilor. Și în Galia, în vremea carolingienilor, o dată cu renașterea economică și culturală, renaște și arta grădinii. Carol cel Mare încuraja construirea de case, vile cu grădini la țară ; el însuși avea la Aachen un „paradis" în care creșteau flori și arbori, unele dintre ele trimise cadou de califul Bagdadului, Harun al Rașid, căruia împăratul îi făcuse o vizită. Se poate că în luptele repetate cu sarazinii împăratul și sfetnicii săi să fi văzut că „păgînii" aveau și lucruri mai bune, demne de a fi imitate. Însă în *Cîntecul lui Roland* nu se povestește nimic despre grădinile lui Carol cel Mare sau despre cele ale inamicului său de dincolo de Pirinei : apare doar o livadă în care împăratul, așezat pe un jilț, la umbra unui copac, primește solia regelui sarazinilor, Marsille. Se presupune că în sudul Galiei s-a păstrat mai multă vreme tradiția grădinilor romane ; acestea aveau să fie însă influențate ca și cele din sudul peninsulei Iberice sau din Sicilia, de cele arabe. Dintr-un *Capitularium* scris de Ludovic cel Evlavios, fiul lui Carol cel Mare, aflăm și sfaturile pe care „bunăvoința

regală" le dădea grădinarilor. El le recomanda, printre altele, parcurile de animale și cultura anumitor arbori și flori : perii, prunii, merii, castanii, piersicii, mandarinii, smeura, cireșii, crinul, trandafirul, salvia, menta etc. Cam toate aceste plante, cum se observă, erau autohtone, numai parcul de animale amintea de orientul persan sau bizantin. Legătura cu antichitatea greco-romană și cu evul mediu oriental o menținea Sicilia, care, spre deosebire de Spania civilizată, izolată prin Pirinei de Europa, aparținea mai direct continentului, fiind și vasală marilor curți europene. Aici, într-un peisaj mirific, departe de centrele catolice și dinastice, exista o civilizație înfloritoare, într-un climat de toleranță și deschidere spre spatii de cultură și civilizație exotice. Cînd trubadurii catari au trebuit să se refugieze în urma cruciadei pornite împotriva lor, au găsit adăpost la curtea lui Frederic al II-lea, rege al Siciliei și împărat al Germaniei. La curtea acestui împărat luminat, mare mecenat și iubitor de arte, exilații trubaduri au întemeiat o primă școală de poezie, numită „Școala siciliană". Grădinile siciliene, terasate ca și cele italiene din Renaștere și invadate de o vegetație în mare parte exotică, au devenit mai tîrziu model pentru grădinile prerenascentiste și renascentiste ale Europei.

Pe de altă parte, atît grădina laică ce aparținea regilor sau curtenilor bogați, cît și cea mănăstirească, au avut de profitat de pe urma contactului pe care cruciații l-au realizat cu civilizațiile orientale, multe dintre ele aflate în secolele X—XII la apogeul lor. Din Orient s-au întors nu numai cu amintirea luptelor împotriva păginilor, nu numai cu gloria de a fi eliberat mormîntul sfînt, dar... și cu bulbi, semințe, plante pe care au încercat să le cultive la ei acasă și mai ales s-au întors de a-

colo cu imaginea „paradisurilor", a căror frumusețe nu se putea să nu-i facă să se simtă umiliți cînd priveau la modestele lor grădini.
În Italia, grădinile vechi romane nu au dispărut decît mai tîrziu și nu în întregime, ele întreținînd ideea de grădină ca artă, opusă grădinii utilitare sau chiar celei sacre. Primii creștini se refugiau de multe ori în vile părăsite, pe unele transformîndu-le în bazilici ; oricît de fanatici ar fi fost primii creștini, nu se putea să nu fie impresionați de o grădină, chiar dacă aceasta era în bună parte părăsită, invadată de buruieni. Ei urau poate trupurile dezgolite ale zeițelor, teatrele, băile, dar nu puteau să nu se bucure de frumusețea naturii. Cînd creștinismul însuși s-a civilizat, bucuria naturii frumoase n-a mai fost una prohibită, așa cum rezultă din *Confesiunile* Sfîntului Augustin și din scrierile altor părinți ai Bisericii creștine.
Grădinile medievale din Europa erau în general modeste chiar la începutul mileniului nostru, fără stil, încercînd să continue o tradiție pe care o cunoșteau prin lecturile din Ovidiu, Varro, Hermes Trismegistul sau să autohtonizeze elemente preluate din alte civilizații cu care luaseră întîmplător contact. Ele se dezvoltă însă din ce în ce mai mult, fapt care explică apariția unor tratate de grădinărit și a unor parcuri de mare întindere, cum a fost celebrul parc Hesdin. Acest parc din Artois, amenajat într-o primă fază între 1235—1322, în care se întîlnește tradiția grădinii miraculoase celtice cu „miraculosul real" al grădinilor bizantine, este o dovadă că în secolul al XIII-lea faza modestiei și a lipsei totale de stil începea să fie depășită. Robert al II-lea de Artois participase la o cruciadă împotriva musulmanilor din Tunis, în 1270, și, la întoarcere, trecuse prin Palermo. Cîțiva ani mai tîr-

ziu el devine regent al Siciliei și timp de patru ani a locuit la Neapole. Cînd revine la Artois, se ambiționează să construiască un parc în genul celor văzute de el la Tunis, dar mai ales în Sicilia. Pe o suprafață întinsă începe amenajarea unui parc imens, unde punctele de atracție le vor constitui „minunile Hesdinului", în realitate o serie de automate, oglinzi anamorfotice și mașini hidraulice, plasate într-un criptoportic. În parc mai erau o glorietă, un fel de belvedere, care oferea posibilitatea cuprinderii peisajului cu vederea, un pavilion, o capelă și mai multe voliere. În prima fază, parcul Hesdin era un parc de tip peisager. Numeroase miniaturi au păstrat imaginea lui : era un crîng imens, plantat cu arbori de tot felul, printre care rătăceau păsări, iar în mijloc avea o fîntînă sub formă de vască. Se pare că tot parcul Hesdin a fost și modelul grădinii lui Deduid, personaj din celebrul *Roman al trandafirului* scris în secolul al XIII-lea de Guillaume de Lorris. Grădina lui Deduid era înconjurată de un zid și se pătrundea printr-o poartă strîmtă, urmată de o potecă, la capătul căreia era pavilionul regelui. Meri, rodii, nuci, aluni, piersici, dar și arbori aduși din teritoriile sarazinilor, ca măslinul, chiparosul, dafinul dădeau acestei grădini de pe malul Loirei un aspect sicilian ; arborii mai înalți îi protejau pe cei scunzi, violetele, narcisele și mulți trandafiri înmiresmau aerul grădinii. La mijloc era o fîntînă săpată într-un bloc de marmură, iar pe marginile ei, ca într-un patio arab, stătea scris : „Aici a murit frumosul Narcis". Mitologia păgînă este așadar readusă timid în grădină ca să flateze pe cei care îl mai citeau pe Ovidiu sau pe alți poeți antici.
Mai înainte de amenajarea parcului Hesdin, în secolul al XI-lea, un grădinar flamand amenajase o gră-

dină pentru contele Arnauld de Guines, lîngă castelul acestuia din Ardre. Piesa principală a grădinii, pe care o menționează cronicarii, era un labirint din palisade, un „dedalus", motiv specific francez ce nu va avea o prea lungă istorie în grădina europeană, el fiind abandonat în Renaștere. Labirintul cunoscut din mitologia greco-romană se mai păstra încă în conștiința postcreștină și apăruse ca motiv decorativ și în biserici, simbolizînd rătăcirea morală care-l duce pe om către pierzanie ; prin grație, iubire și lumină omul poate ieși din labirint [2].

Imaginea tradițională a unei grădini laice senioriale medievale, așa cum apare ea în diverse miniaturi [3], reprezenta o grădină modestă, lîngă zidul castelului, un spațiu de verdeață înconjurat de zid. În afara ei se zăreau turlele castelului și imensitatea cîmpiei. În interiorul acestui „hortus conclusus" (grădină închisă) se vedeau cîteva straturi cu flori, înconjurate cu borduri de arbuști. În interior era o pajiște, iar lîngă zid labirinturi din buxus tuns scurt. În mijloc se afla o bancă, uneori tot din arbuști, pe care stătea stăpîna, poate soția seniorului. Se mai afla acolo, nu departe de locul unde stătea doamna, o fîntînă cu un mic pavilion care o proteja, iar lîngă zid o promenadă acoperită cu verdeață. Din acest „courtille" (închidere) se trecea într-o livadă, care mai tîrziu va completa grădina și va realiza cu ea un tot, o structură. Seniora, care-și îngrijea cu atenție și iubire grădina, părea mulțumită și mîndră de opera ei, căci grădina era „cartea ei de vizită". Castelanele schimbau „idei" în materie de flori, bulbi, semințe de flori. Între zidurile castelului nu era prea multă veselie ; micul paradis personal îi oferea tinerei femei soare, lumină, poate și șansa unui nevinovat flirt. Nu întîmplător în diferite limbi grădina de acest fel se mai

numea „grădina iubirii" (love garden, Liebegarten). Imaginea unei grădini cam sărăcăcioase s-ar putea datora și incapacității miniaturiștilor de a ieși dintr-un șablon ; se știe că în evul mediu nu originalitatea, ci respectarea modelelor dădea valoare artei, că se practica în Occident și în Orient la modul superior o estetică a clișeelor, nu numai în poezie, dar și în pictură, miniaturistică, ornamentică. Celălalt tip de grădină medievală era grădina monastică, cuprinsă de obicei între zidurile mănăstirii, dar putînd exista și dincolo de ea. Tradiția grădinii mănăstirești este foarte veche și ea începe în pustiurile egiptene din secolul al III-lea, cînd anahoreții, refugiați în deșert din pricina prigoanei anticreștine, doreau să ducă o viață conformă cu principiile creștinismului primitiv. „Grădinăritul religios creștin este cea mai veche formă de viață religioasă creștină" (Teresa McLean) [4]. Pe un mic teren îngrădit, lîngă peștera sau coliba eremitului, cenobiții cultivau legume cu care se hrăneau, plante medicinale pentru leacuri și flori cu care împodobeau micile lor altare. Mai exista acolo o sursă de apă și cîțiva copaci cu fructe pentru hrana lor. Așa au trăit probabil Sfîntul Ieronim sau Sfîntul Antonie, care a și ctitorit prima mănăstire creștină. Se spune că Sfîntul Ilarion, venit din Palestina, a admirat mult grădina Sfîntului Antonie în care creșteau vita de vie, pomi fructiferi sădiți de el însuși și unde se afla un bazin cu apă, realizat tot de el. Alți sfinți însă vor fi considerați, în tradiția creștină, patronii grădinii, anume Sfîntul Foca și Sfîntul Fiacrius. Legenda spune că Sfîntul Foca trăia retras în ținuturile de la Marea Neagră și creștea în grădinița lui de legume flori, viță de vie și pomi fructiferi. Era o vreme de mari persecuții anticreștine. Într-o noapte au venit la el soldați înarmați care i-au

spus că-l caută pe creștinul Foca pentru ca să-l închidă. După ce i-a omenit pe oaspeți, Foca ar fi mers noaptea în grădina sa și ar fi săpat un mormînt, iar a doua zi le-ar fi spus soldaților că el este Foca. Soldații și-au făcut datoria, i-au tăiat capul și l-au îngropat în mijlocul florilor, astfel că grădina sa a devenit mormîntul său. Iar Foca a devenit „Sfîntul Foca" și patronul creștin al grădinii.

Mănăstirile creștine aveau să apară mai întîi în Orientul Mijlociu. În anul 530, călugărul Benedict, întemeietorul ordinului benedictinilor, a fondat o mănăstire la Monte Cassino. Deși în codul care reglementa viața monahală, cod ce a rămas în vigoare timp de 600 de ani, el recomanda călugărilor cultivarea de grădini pe lîngă mănăstiri, călugării totuși n-au ajuns prea departe în amenajările de grădini, iar despre conștiința unei arte a grădinii nici nu putea fi vorba. În secolul al IX-lea, abația Saint-Gall din Elveția, de exemplu, nu avea o grădină de agrement, ci una în care cultiva pomi fructiferi, flori, plante medicinale și legume. Treptat însă mănăstirea și grădina încep să formeze o unitate compoziţională, una fără cealaltă nemaiputînd fi imaginate. Dintr-un poem care a circulat în Europa medievală, intitulat *Hortulus* (Grădina), reiese că ideea de grădină-paradis pătrunsese deja și în conștiința monahală a Europei. În Anglia tradiția creștină era mai favorabilă grădinii, datorită unui panteism ce caracteriza creștinismul celt. Anahoreții celți glorificau grădina sacră ca loc de întîlnire cu divinitatea, ca și „păgînii" greci sau romani. Cenobiții celți își înconjurau coliba lor cu o grădină cu flori și pomi fructiferi pe care o lucrau cu mare zel. De altfel Sfîntul Fiacrius, cel de-al doilea patron al grădinii în tradiția creștină, era de origine irlandeză. În incinta mănăstirilor benedictine celte și normande

apare un fel de grădină simbolică, loc de meditație și reculegere pentru călugări și, în același timp, imagine terestră a paradisului ceresc. Structura ei se compunea dintr-o pajiște verde, care avea în mijloc o fîntînă sau un izvor care simboliza însăși bunăvoința divină, iar pe margini cîteva bănci. Plasată în spatele altarului, ea îl aproviziona pe paracliser, care o vreme era și grădinar, cu flori pentru a împodobi crucea și altarul. Călugării încep să cultive tot mai mult *rozariile* și astfel grădina austeră a Edenului începe să fie frumoasă, colorată, parfumată. Înțelesul inițial al rozariului (mătănii) era acela de grădină de trandafiri destinată meditației, elementul comun care leagă șiragul de mărgele de grădina de trandafiri fiind meditația. Trandafirii și crinii împodobeau crucea lui Isus sub formă de coroniță, ca o amintire a cultului elenistic al ghirlandei. Trandafirul fusese și floarea zeiței Venus, așa încît a fost privit cu suspiciune la început, dar apoi cînd Venus s-a metamorfozat în conștiința creștină în Maria, trandafirul a fost și floarea Mariei. În Europa trandafirul venise din Sicilia, unde fusese adus din Grecia, care, la rîndul ei, îl adusese din grădinile persane ale Orientului. În evul mediu el devine simbolul iubirii caritabile cînd este alb, iar atunci cînd este de culoare roșie, al sîngelui lui Isus și al martirilor care suferiseră persecuții pentru credința lor. Din grădina mănăstirii, trandafirul a trecut în grădina laică, și așa a apărut o temă nelipsită în grădinile Europei, tema rozariului, alcătuit din mase de trandafiri de diverse culori, înălțimi, parfumuri, urcați pe spaliere, în tufe etc.

Primul tratat medieval de grădinărit aparține unui călugăr dominican, pe nume Albertus Magnus (mort la Köln în 1280), profesorul lui Toma d'Aquino. El a publicat o carte intitulată *De vegetabilibus*

(Despre plante), în care un capitol — *De plantatione viridarium* (Despre cultura grădinilor) — se referă la grădinile acelui timp. Albertus Magnus dă aici unele indicații celor care doreau să-și amenajeze grădini. Acest călugăr învățat și bogat avea el însuși la Köln o grădină vestită la vremea aceea, cu o oranjerie (deși se știe că portocalul s-a răspîndit mult mai tîrziu în Europa !) și cu alți pomi exotici, grădină care l-a uimit pe regele Wilhelm de Olanda, venit la Köln cu prilejul unei petreceri dată în onoarea sa, în 1249. Albertus Magnus era de părere (ca și unii sectanți musulmani în genul fedavisilor) că omul, încă din timpul vieții sale pe pămînt, trebuie să se inițieze în plăcerile paradisului care-l așteaptă. Ca să amenajezi o grădină-paradis trebuie să știi cum să aranjezi arborii și mai ales cum să cultivi pajiștea care, scria acest precursor al grădinii engleze peisagere, trebuia să arate „ca un postav verde". După tratatul lui Albertus Magnus a apărut un alt tratat de grădinărit, cel al bolognezului Petrus Crescensius (Piero dei Crescenzi, 1233—1320), care era tot un călugăr dominican. Cartea sa *Opus ruralium commodorum* (Despre confortul vieții rurale) este mult îndatorată celei a lui Albertus Magnus, dar reprezintă un alt stadiu de dezvoltare a concepției despre grădină. Manuscrisul era dedicat regelui Siciliei, iar printre modelele teoretice, îi citează pe Albertus Magnus, pe Hermes Trismegistul și pe Varro cu a sa *De Agricultura* (Despre agricultură.) Capitolul dedicat grădinii debutează astfel : „Aici începe a VIII-a carte despre grădini (verger) și lucruri plăcute, despre iarbă și arbori care trebuie dispuși cu artă". Apare, așadar, clară conștiința că grădina este o operă de artă. De fapt „verger" însemna atunci teren în care se fac investiții și nu livadă, ca astăzi. Autorul distingea trei categorii de astfel de „verger" : cele mici, cu iarbă și copaci, mănăstirești, cele aparținînd seniorilor cu o stare mijlocie sau nobilă și cele ale regilor și marilor seniori, cu alte cuvinte, grădini sacre, grădini private și grădini imperiale. Grădinile persoanelor cu stare mijlocie trebuiau să reflecte prin întinderea lor puterea și bogăția celor cărora le aparțineau. Deschise la nord și la est, ele trebuiau protejate contra vîntului la vest și la sud. În jurul lor se recomanda amenajarea unui șanț care putea fi umplut cu apă ; urma apoi un gard viu din spini și trandafiri, apoi un rînd de rodii, aluni, meri. În interior, pomii erau dispuși în ordine, copacii mai înalți protejîndu-i pe cei mai scunzi. Între copaci creștea vița de vie care, uneori, era dirijată pe treiaje ușoare pentru a forma tunele sau pavilioane mici. În parcurile regale sau senioriale, unde stăpînii bogați își puteau permite orice extravaganță, era important totuși, după opinia lui Piero dei Crescenzi, să se mențină ordinea elementelor indicate în structura parcului. Apare deja o trăsătură a grădinii europene clasice franceze : arta și știința de a ordona părțile, preferința pentru terenul plat, situat în vecinătatea unei pădurici destinate creșterii animalelor sălbatice. Autorul mai recomandă ca elemente decorative ale grădinii iazurile pentru pește, volierele pentru păsări cîntătoare și fîntîna care nu trebuie să lipsească din nici o compoziție. Se recomandă ca întregul ansamblu să fie înconjurat cu un zid. Tot în tratatul lui Piero dei Crescenzi apare ideea foarte nouă a *promenadelor deschise*, mărginite de arbori, dispuse astfel ca, de la înălțimea ferestrelor palatului, privirea să poată surprinde mișcarea animalelor în pădure. Autorul mai recomandă folosirea altoiurilor fanteziste, care dau o notă cu totul particulară

grădinilor. Se știe că arabii au introdus moda altoiurilor curioase și că parcul Tulunizilor din Egipt era vestit pentru această artă.
Tratatul lui Piero dei Crescenzi a fost tradus încă din vremea aceea în toscană, franceză și germană și a pregătit prerenașterea grădinii europene. Dante, Petrarca, Boccaccio anunțau o nouă epocă în gîndirea și sensibilitatea europeană. În acest timp, grădinile din afara orașelor italiene deveneau tot mai bogate, ornate cu pergole, galerii verzi, iazuri, fîntîni și pajiști, și tot în acest timp apar suprafețe acoperite cu flori într-un anume aranjament, adică precursoarele europene ale parterelor de mai tîrziu. Din Italia moda noilor grădini se răspîndește în sudul Franței și în Germania.
Grădina medievală, încărcată de o simbolistică complexă, se transformă treptat într-o grădină care încearcă să preia, să reînvie tradiția grădinilor antice. Dacă ar fi să ne imaginăm cum arăta o grădină prerenascentistă am găsi un model în *Decameronul* lui Boccaccio, la începutul povestirilor din ziua a treia. Aici apare o grădină încărcată de simboluri, dar în același timp încîntătoare prin bogăția formelor și culorilor, prin fantezia ei „ordonată". Să recitim începutul, dedicat artei grădinii : „Regina urmată și întovărășită de cele șase doamne și cei trei cavaleri, o apucă cu pas agale pe o potecuță neumblată, dar plină de verdeață și flori înmiresmate ce-și deschideau potirele în zorii dimineții și, călăuzită de viersul a zeci de privighetori și alte felurite paseri, o luă către apus vorbind mereu de cîte toate, rîzînd și șuguind cu ceilalți. Și după ce bătură astfel vreo 2 000 de pași, încă înaintea celui de al treilea ceas al zilei ajunseseră cu toții, îndrumați de regină, la un palat bogat și falnic ce se înălța semeț pe vîrful unei coline. După ce

intrară înăuntru și-i măsurară întreg cuprinsul de la un cap la altul, văzînd ei sălile de oaspeți, odăile curate și mîndru împodobite, din plin îndestulate cu tot ce-i trebuie unei odăi, lăudară foarte palatul și pe stăpînul lui îl socotiră drept un strălucit senior... În cele din urmă, pesemne dornici de odihnă, se așezară cu toții pe un pridvor de unde văzul cuprindea priveliștea întregii curți, plină de verdeață și de toate florile care înfloreau la vremea aceea a anului... Apoi poruncind să li se descuie ușița unei grădini ce mărginea pe-o latură palatul și peste tot în jur era împrejmuită de ziduri groase, pătrunseră cu toții într-însa și de îndată ce-i călcară pragul, cuprinsul ei îi fermecă într-atîta încît porniră pe îndelete s-o cerceteze pas cu pas" [5]. Avem de a face așadar cu un „hortus conclusus", cu o grădină secretă amenajată lîngă castel, la care se ajunge pe un adevărat drum inițiatic ce familiarizează gradat pe vizitator cu deliciile ce-l așteaptă în grădina propriu-zisă. Pregătiți să recepteze spectacolul grădinii și panorama oferită de întregul parc, după ce lăudară pe stăpînul domeniului, vizitatorii iau în posesie adevărata grădină, care „jur împrejurul ei și așișderi și la mijloc era brăzdată pretutindeni de *alei largi și drepte ca săgeata, acoperite pe deasupra cu stresini de viță* (s.n.), ce încă de pe vremea aceea dădea făgăduința toamnei de rod îmbelșugat ; și fiindcă vița abia înflorise, mireasma ei răzbătea într-atît în grădină, încît pătrunsă cum era și de alte soiuri de miresme ce îmbălsămau văzduhul, te făcea să crezi că te găsești de-a dreptul într-o prăvălioară de mirodenii de prin părțile răsăritului. De-o parte și de alta aleile erau umbrite de tufe purpurii si albe de trandafiri sălbatici și iasomie astfel încît puteai să le străbați în voie, plimbîndu-te sub um-

bra deasă și înmiresmată, fără grijă că te-ar putea atinge săgeata soarelui în zori sau mai cu seamă către amiază. N-aș avea cuvinte și timp destul să însir ce bogăție de flori și de copaci se afla pe locul acela, ce soiuri minunate și ce plăcut orînduite! Atîta pot să spun că nu era copac sau floare, din tot ce are mai ales pămîntul, care să crească în țara noastră și acolo să nu fie. Iar în mijlocul grădinii (lucru ce nu-i mai puțin de lăudat decît sînt toate celelalte care se aflau acolo, ba dimpotrivă chiar mai mult), se afla *o paiiște bătută de iarbă deasă și mai verde ca orice din lume, smăltuită cu felurite flori* (s.n.) — poate și 1000 de soiuri felurite și împrejmuită de portocali și cedri vînioși care purtîndu-și sus pe ramuri și roada coaptă și necoaptă și florile deopotrivă, pe lîngă bucuria cu care umbra lor îți odihnea privirea, te desfătau și cu mireasma ce-ți îmbăta simțurile. Pe paiiste, *drept la mijloc, era săpată o fîntînă* (s.n.) clădită în întregime din marmură curată și albă ca zăpada si pretutindeni cioplită cu mare măiestrie. Iar dinăuntrul ei, printr-un chip cioplit care sta înțepenit pe o coloană ce se înălta chiar din fîntînă, țîșnea în sus spre ceruri, n-aș ști să spun, mînată dintr-un izvor, ori poate chiar adusă de mîna omului pînă acolo — atîta bogăție de apă cristalină, ce-și revărsa pe urmă stropii cu dulce sunet în fîntînă, încît puterea ei ar fi mișcat si o moară. Iar plinul care prisosea pe marginea fîntînii ieșea pe sub pămînt din paiiștea înflorită si, ajungînd iar la lumină, aluneca prin șănțulețe frumos orînduite si într-adins făcute, jur împrejurul poienitei, apoi, prin alte jgheaburi, la fel ca celelalte, tăia grădina în lung și în lat și în cele din urmă se aduna pe-un loc de unde se despărțea de ea și, de acolo luînd-o în jos, ca lacrima de limpede, curgea către

cîmpie și pînă a nu ajunge la vale, cu strașnică putere și mult cîștig pentru stăpîn, mișca deodată două mori... Grădina aceasta minunată, orînduirea ei plăcută, copacii și rîușoarele subțiri ce izvorau dintr-însa plăcură atît de mult doamnelor și celor trei cavaleri, încît cu toții în cor se apucară a zice că de-ar fi fost ca raiul să fie pe pămînt, n-ar fi putut să fie altfel de cum era grădina aceea...".

Așa trebuie să fi fost multe dintre grădinile fiesolane, de pe dealurile din jurul Florenței, precursoarele prerenascentiste ale grădinilor lui Lorenzo Magnificul, ale familiilor bogate ale Romei, ale papilor și ale tuturor celor care au dispus de bogăție, fantezie, rafinament artistic și care trăiau cu folos „complexul anticilor", încercarea de a-i imita stimulîndu-le imaginația creatoare.

Grădinile Renașterii italiene

Cu grădinile Renașterii ieșim din lumea imaginarului istoriei și ne plasăm în aceea a realului, căci, spre deosebire de toate cele de pînă acum, marile grădini italiene ale Renașterii există în forma lor de atunci și astăzi.

Așa cum fenomenul Renașterii, înainte de a fi european, a fost italian, și grădina, ca artă, a fost mai întîi italiană, nu numai pentru că Italia avea un relief și o vegetație parcă deja organizate ca să producă plăcere, uimire, ci și datorită faptului că ea a păstrat mai direct legătura cu tradiția greco-romană și că tot aici s-a produs revirimentul clasicității greco-romane, fenomen care a pus capăt pentru mai multe secole tutelei spiritului oriental asupra Europei. În Italia, creștinismul însuși a început o nouă epocă europenizîndu-se, devenind o religie filosofică neoplatonică, iar Hristos... o personalitate. Căci înainte de toate Renașterea este evul personalității umane. Mitul roman al celebrității devine în această epocă o dimensiune fundamentală a spiritului nou. Marea dorință de a excela, orgoliul renăscut, onoarea (care însemna în primul rînd părerea celorlalți) sînt trăsăturile omului de lume desăvîrșit, ale curteanului, dar și ale umanistului. Costumul, comportamentul, cultura, locuința și grădina sînt semne ale mîndriei renascentiste. Pico della Mirandola scrie un tratat *Asupra demnității omului* (De hominis dignitate). Astfel divinitatea neoplatonică, imaginată de Pico, îi spune lui Adam „numai tu poți crește și înflori după propria ta voie, tu singur porți în tine sîmburele unei vieți universale". Orgoliul de a cunoaște al noului Adam nu mai putea fi pedepsit. Paradisul său trebuia să-i dea iluzia că stăpînește lumea.

Arhitecți, scriitori, poeți, umaniști celebri, personalitățile politice ale Renașterii au vrut să-și exprime forța, bogăția, inteligența, rafinamentul artistic și prin „cultura naturii", aceasta însemnînd și o dorință de a domina o forță de nedominat.

Omul Renașterii era un individ demonstrativ și spectacular, de aici caracterul patetic, teatral al tuturor întreprinderilor sale : războiul, dragostea, credința sînt, pînă la urmă, artă, spectacol. Naivul, autenticul, spontanul apar de prost gust, demn nu este decît ceea ce trece prin spirit. Și natura capătă demnitate trecută prin spirit, devenită grădină. „Văd cizelate chipuri vii și simt / Că-nvinsă e materia de artă", scria Tasso în *Ierusalimul eliberat*, iar firea nu mai era acceptată decît dacă „ar imita migala,/ Jucîndu-se, a artei omenești" [1].

Dar ce înțelegeau oamenii Renașterii prin natură și care era raportul cu ea ? Mai întotdeauna cînd se vorbește despre natura Renașterii se începe cu evocarea ascensiunii lui Petrarca pe Alpi. Petrarca era un „alpinist" viciat de cultură. Avea cu el *Confesiunile* Sf. Augustin și, ajuns pe munte, citea copleșit de emoție un pasaj din *Confesiuni :* „Și merg acolo oamenii și se minunează de munții înalți și de valurile mării care se zbat în depărtări și de mugetul

revărsărilor torențiale și de imensitatea oceanului și de mersul stelelor". Ca și cum priveliștea nu i-ar fi fost de-ajuns, el își satisface dorul de natură printr-o „paranatură", printr-o reprezentare a ei. Asta amintește de grădinile persane sau persano-arabe în care pe pajiștea înflorită se întindeau covoare invadate de flori, ca și cum florile n-ar fi fost suficiente fără reprezentarea lor. Autorul *Cantonierului* nu a impus însă un nou raport cu natura, căci preferabilă era încă natura simbolică, medievală. Totuși, el aduce un suflu romantic în predilecția pentru natura zbuciumată, autentică, sublimă.

Pentru italieni mai întîi, apoi pentru flamanzi, natura devine peisaj, „natură cultă" (L.B. Alberti), iar legea se exprimă bine în spații închise, „natura frumoasă" putînd fi cel mai bine reprezentată în grădina frumoasă. Sentimentul naturii frumoase apare în poezie, pictură dar și în arhitectură, decorația interioară fiind o prelungire în interior a exteriorului. Natura purificată de demonic, așa cum apare în grădinile italiene, trebuia deci să fie frumoasă, încărcată de podoabe ca și îmbrăcămintea, mobilele, bijuteriile și, mai mult, să aducă glorie posesorului și creatorului ei. Grădina era doar cartea de vizită a seniorului ei. Mai tîrziu, popoarele germanice vor reînvesti natura cu spirit. Deocamdată ea este contemplată pentru aparența ei. Și pentru că omul Renașterii credea atît de mult în puterea intelectului său, ea plăcea atunci cînd apărea logică, organizată, lucrată. Nu întîmplător Petrarca a fost numit primul romantic european : el este printre cei dintîi europeni care s-au lăsat copleșiți de natura sălbatică, neexplorată, de sublimul panoramic contemplat de pe înălțimea Alpilor. Se pare că temerarul alpinist nu a fost un precursor pentru generația imediat următoare. Înclinația către dimensiunile gigantice, megalomania seniorilor se transpune în grădini și parcuri, adică peisaje controlate de intelectul uman. Acest raport „matematic" cu natura a dus la apariția în Italia a tipului de grădină numit *arhitectonic*, tip în care grădina este tratată ca un obiect artistic desăvîrșit, creat, calculat, în care matematica se întîlnește cu poezia, știința cu fantezia, legitatea cu libertatea.

În Renaștere, grădina este un microcosmos, un *model* de natură, de peisaj, o demonstrație, cum mai spuneam, a ceea ce poate realiza omul în confruntarea cu natura. Totul este aici un raport, multiplicitate infinită strînsă în unitatea legilor raționale pe care mintea și ochiul omului le descoperă în univers. În cartea sa *De Hortus Hesperidum* (Despre grădina Hesperidelor), — titlul ne duce cu gîndul la mitica grădină a Herei — Giovanni Pontano, într-un limbaj aluziv, face elogiul omului creator pentru care grădina este locul lui de odihnă după truda creației, dar și un auxiliar al splendorii lui. Se combină aici ideile de virtute, de plăcere și înțelepciune, grădina trebuind să fie un Eden și o Arcadie în același timp. Ca demonstrație intelectuală, ea avea drept scop și evidențierea unei descoperiri : natura este frumoasă, dar numai atunci cînd este logică, organizată, cînd este o *formă* în care se realizează o *idee*, cum vor teoretiza mai tîrziu esteticienii secolului al XVIII-lea. Natura-operă de artă poate să fie obiect de contemplație estetică, dar pentru ca plăcerea izvorîtă din contemplarea naturii libere să nu lipsească, de obicei grădina Renașterii italiene se termina „în peisaj", arta și natura fiind lăsate să se confrunte, să se completeze una pe cealaltă.

Grădinile Renașterii se înscriu în seria operelor de „artă pură" : ele nu sînt făcute în primul rînd pentru promenadă și nici pentru meditație, ci pentru

a fi privite ca opere artistice, pentru contemplația pur estetică. Ele trebuiau să fie o „mostră" de frumusețe absolută, pe care pictorii, poeții, sculptorii și grădinarii o căutau în lumea concretă. De la modesta „hortus conclusus" închisă între zidurile mănăstirii, ideea de „peisaj absolut" evoluase, trecuse prin parcul Hesdin și prin cel al lui Albertus Magnus și ajunsese la performanța grădinilor descrise de Boccaccio, grădini deschise spre peisaj, chiar dacă aveau în interiorul lor și un spațiu închis, un loc de refugiu, grădina secretă. Cartea de bază a grădinii renascentiste este celebra *Hypnerotomachia Poliphili* (Visul lui Polifil) a venețianului Francesco Colonna, scrisă în 1467, publicată în 1499, carte care, în capitolul dedicat Grădinii lui Venus, sintetiza, adîncea și completa experiența predecesorilor și anticipa forma de grădină clasică italo-franceză. Înaintea lui Francesco Colonna, Leon Battista Alberti (1404—1472), primul teoretician al arhitecturii moderne, pusese bazele unei anume relații între construcție și spațiul înconjurător, adică între vilă și grădină, și, mai ales, prin descoperirea lui Vitruviu, refăcuse legătura cu antichitatea romană. Modelul preferat de grădină al lui Alberti era acela al lui Pliniu cel Tînăr. Alberti cheamă frumusețea la ordine pentru că, după el, frumusețea este armonie a tuturor părților. Polifil, eroul cărții lui Colonna, visează cum el și iubita sa Polia, purtați de o barcă vrăjită, ajung într-o țară ce părea o altă planetă. După ce străbate pădurea plină de spini, unde „apăreau mlădițe nu prea înalte, mărăcini înțepători, silvanul frasin neplăcut viperelor, ulmi cu aspră scoarță, puternici goruni și grandioși stejari și sălcii, cu ramuri bogate care nu îngăduiau grațiosului soare să ajungă cu totul pe pămîntul înrourat" [2], cuprins de teamă în fața naturii sălbatice

(„Și de aceea cu mare spaimă mă gîndeam că eram fără nici o apărare"), Polifil pătrunde „în cel mai plăcut loc, în cea mai îmblînzită natură", în Cythera lui Venus și Amor, o grădină de formă circulară, înconjurată de chiparoși care țîșneau parcă dintr-un zid verde de mirt ; urma un al doilea cerc alcătuit din portocali, apoi mai spre mijlocul grădinii un peristil circular, urmat de un canal circular. Așadar, conform principiului cosmic al încercuirii, întîlnit și în *Divina Commedia* a lui Dante, grădina aceasta, înconjurată la rîndul ei de pădure și de apă (totul se afla pe o insulă, în ocean), cuprindea mai multe încercuiri. Din mijloc porneau linii radiale care o divizau în 20 de sectoare ; fiecare sector obținut din întretăierea razelor cu cercurile concentrice era separat prin porticuri, balustrade, tapisate cu plante agățătoare, de celelalte sectoare ; în fiecare compartiment creștea un anumit soi de plante cu varietățile sale. Zidul verde alcătuit din portocali și lămîi era străbătut de ferestre și arcuri de triumf. Nu departe se vedeau pavilioane unite între ele prin alei acoperite : arborii fructiferi erau tăiați în forme geometrice și uneori erau plantați pe piedestale, de departe apărînd ca niște statui. Arbuștii erau fasonați după arta numită „nemora tonsilia" : uneori apăreau figuri de giganți care țineau în mînă un turn, altădată merișorul tăiat figura o flotă, ca în grădinile lui Pliniu cel Tînăr. Peste tot se vedeau pajiști-partere brodate cu flori în diverse culori. Canalul circular care urma peristilului avea malurile din marmură de culoare albă, neagră, roșie. Terase, vase cu flori, statui completau decorul al cărui punct central era fîntîna lui Venus construită supraetajat. Așadar „grădina lui Venus" adăuga farmecului senzual al naturii frumusețile austere ale

geometriei, cum recomandase și Alberti. Intelectualismul entuziast al Renașterii și-a pus amprenta asupra lui Francesco Colonna. El gîndește natura ca un arhitect, o supune tiraniei numărului. Tendința către artificiu este evidentă, mai ales că Francesco Colonna imagina în grădina sa alte trei grădini : una de sticlă, una de mătase și una în formă de labirint. El rupe cu tradiția medievală a grădinii și reia firul antichității : compoziția sa este multicelulară, ca și grădinile romane, dar bine structurată. Grădina italiană prerenascentistă descrisă de Giovanni Boccaccio este una arhitecturală și picturală în același timp ; cea a lui Colonna este arhitectural-geometrică.

Grădinile Renașterii sînt în primul rînd italiene nu atît prin momentul în care apar, cît prin spiritul lor : fantezia și numărul se află mereu împreună. Legătura grădinii Renașterii italiene cu arhitectura este de o natură specială, date fiind condițiile de relief caracteristice Italiei, anume predominanța terenurilor muntoase și deluroase. Grădina nu este o imitație a naturii, ci o re-creare a ei de către intelectul artistului, în ideea realizării „peisajului absolut". Așa cum o clădire nu putea fi „spontană" decît cel mult în decorație, nici grădina arhitectonică nu acceptă spontaneitatea naturii decît în decorativul ei. Creatorii ei erau arhitecți celebri, în primul rînd. Ei se numeau Giuliano da Sangallo, Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Bramante, Pirro Ligorio. Grădinile lor sînt construcții integrate : terase, fațade, pilaștri, traverse, totul este organizat în funcție de centrul și axa compoziției. Planurile grădinii sînt elaborate în relație cu piesa arhitectonică centrală, eventual sînt reluate teme ale acesteia : apar scări, coloane, ar-

curi, ziduri de verdeață cu ferestre, în timp ce decorativul parterelor brodate reiau motivele decorative ale interioarelor palatelor și vilelor.

Deosebirea dintre grădinile italiene renascentiste și cele franceze clasice constă în primul rînd în raportul lor cu peisajul. Grădina arhitectonică italiană este o formă ce se definește prin relația cu peisajul înconjurător, pe cînd cea geometrică franceză este o compoziție închisă, autonomă. Apoi, datorită terenului, în Italia s-au exploatat în sens plastic denivelările prin amenajarea teraselor și a scărilor bogat ornamentate cu balustrade, vase, statui, pe cînd în Franța s-a insistat asupra decorativului parterelor și boschetelor.

Aleile principale pornesc de obicei de la centrul compoziției, care, așa cum am mai remarcat, este palatul sau vila și ele determină, în planul grădinii, organizarea celorlalte elemente : bazinele, fîntînile, terasele ce se subordonează unele față de altele într-o compoziție integrată, unitară, oricît de complicată ar fi ea. Uneori apar compartimentări, ca acelea din clădire : cabinete de verdeață, saloane, locuri de retragere, grădini secrete. Copacii sînt ordonați, arbuștii fasonați după forme geometrice (cuburi, conuri, romburi) sau forme naturale (păsări, animale, copii, oameni), ca în grădina lui Pliniu. „Mare număr de merișori frumoși de tot felul : adică rotunzi, cu etaje, nave, coifuri, temple, pilaștri și piloni, vase, urcioare, unul dublu, adică arătînd fiecare giganți, bărbați, femei, lei cu stindardele Comunei, maimuțe, dragoni, centauri, cămile, diamante, spiriduși cu arcul, cupe, cai, asini, boi, cîini, cerbi și un urs și un porc sălbatic și delfini, luptători arcași, harpii, filosofi, papi, cardinali și alte asemenea lucruri", susține că s-ar fi a-

flat în grădina din Quaracchi (circa 1450) Giovanni Rucellai [3] în jurnalul său. Se vede că nu în zadar făcuse Alberti cunoscute grădinile lui Pliniu cel Tînăr și arhitectura lui Vitruviu.
Chiar dacă geometria arhitecturală a guvernat grădinile Renașterii și ale barocului italian, trebuie să observăm, înainte de a trece la descrierea unora din celebrele creații, că dat fiind temperamentul, înclinația spre artă, felul de a trăi al italienilor la modul senzitiv viața, grădina lor nu este una rigidă, ci, așa cum am mai observat, una în care fantezia ia forma geometriei sau geometria devine artă.

Istoria gîndirii italiene a Renașterii începe pe dealurile din apropierea Florenței, unde familii bogate, ca aceea a negustorului Giovanni Rucellai cu care era prieten Leon Battista Alberti și rudă Lorenzo Magnificul, sau cea a Medicilor, și-au construit vile și grădini elegante ce aminteau de „villa suburbana" romană.
Vila și grădinile de la Quaracchi premerg pe cele ale Renașterii nu prin stilul compozițional, deoarece ele rămîn o aglomerare de elemente care nu realizează o structură integrată, ci prin temele compoziției și prin scopul ei, anume acela de a ridica prestigiul stăpînului, uimind și desfătînd totodată pe vizitatori. Aici, la Quaracchi, Leon Battista Alberti își realizează unul din planurile sale. Este primul arhitect-grădinar care a considerat grădina ca parte integrantă a unei compoziții unitare.
În secolul al XV-lea geometrul și arhitectul erau personajele-cheie ale vieții artistice. Marii artiști — Bramante, Michelangelo — sînt mari geometri. Grija pentru perspectivă, pentru grupajul raportat la centru devine obsesia picturii și a arhitecturii peisagiste. „Vitruviul modern", cum a fost numit

Alberti, a scris *De Re Aedificatoria* (Tratat de arhitectură), unde expune cele patru reguli ale „proporției divine", care era „secțiunea de aur". Arhitectura apare ca arta model în care se poate realiza perfect stricta subordonare a părților întregului. De la clădire, principiile arhitecturale au fost extinse și asupra peisajelor, mai mult, „peisajul inventat" se supune clădirii cu care formează o singură compoziție.
Se pare că mulți artiști ai epocii, printre care și Albrecht Dürer, au fost convinși că stăpînirea perfectă a geometriei poate crea artă, că Dumnezeu însuși a fost un matematician și un arhitect. În toată arta Renașterii, inclusiv în cea a grădinilor, se arată „o aprigă sete de structură, de centrare, izvorîtă dintr-o concepție filosofică rațională și urmînd modelele antichității clasice" [4].
Deocamdată însă la Quaracchi, unde a lucrat cel care pusese în circulație conceptul „divinei proporții", se aflau *module* bine structurate, dar toate la un loc nu reușeau încă să facă o structură, o compoziție integrată.
Grădina era locul unde Lorenzo Magnificul, mare amator de petreceri în aer liber, dar în același timp și o fire înclinată spre meditație, putea să se retragă din vîltoarea petrecerilor vulgare de la Florența sau din împrejurimile ei. Modelul de grădină pentru seniorii florentini era Poggio Reale de Neapole. În 1479, obosit de boală și de lumea orașului, Lorenzo cumpără de la Giovanni Rucellai proprietatea de la Poggio a Caiano, unde Giuliano da Sangallo lucrează între 1485—1489. Planul întregului ansamblu reflecta concepția antică despre viața particulară, concepție cunoscută prin intermediul lui Alberti. Clădirea avea formă de H, cele două corpuri rectangulare formate din două etaje fiind unite

între ele printr-un salon imens al cărui parter era o colonadă ce amintea de curtea interioară romană. Grădina principală continua cu o alta, mai mică, un „hortus conclusus" spre care ducea de la poarta principală a vilei o pergolă ; această grădiniță avea în mijloc o pajiște, apoi straturi cu flori, mirodenii și plante exotice ca la Poggio Reale. Grădina principală era o livadă bogat ornamentată, căci, în afară de pomi fructiferi, mai avea pergole luxuriante de viță de vie și trandafiri, canale cu apă curgătoare și bazine, umbrare de caprifoi și trandafiri, un volier, un deal artificial, un crîng mereu verde și un iaz de pește înconjurat de o balustradă. Așa cum notează în jurnalul său acel negustor bogat pe nume Rucellai, livada-grădină cobora pînă la baza colinei unde se afla un lac cu o insulă — Ambra. Numele ei apare în poemele lui Lorenzo Magnificul și ale lui Angelo Poliziano. Lorenzo și-a împodobit grădina cu sculpturi, plante exotice, fîntîni ornate cu zeități antice, partere cu flori, bănci acoperite de bolți de verdeață după modelul grădinilor sicilene sau al celor romane antice. Vila dădea spre peisaj, comunica cu grădina prin partea stîngă unde se afla o „loggia" deschisă : aici, ca și în grădină, invitații se adunau să discute despre Platon, să facă poezie, să contemple formele și culorile, peisajul scăldat în lumina toscană. În grădina lui Lorenzo se pun bazele neoplatonismului renascentist, un platonism împăcat cu creștinismul, creație a lui Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Michelangelo, Angelo Poliziano. Tot aici, în fiecare an, era serbată, la 8 noiembrie, ziua de naștere a lui Platon. Invitaților li se oferea atunci prilejul de a retrăi plăcerile „grădinilor filosofice" ale anticilor. Stilul dialogurilor pe diverse teme, inclusiv pe aceea a iubirii, văzută ca filosofie, se răspîndește din

grădinile lui Lorenzo în toată Italia, apoi în Franța, celebră fiind, în acest sens, curtea Margaretei de Navarra. În dialogurile neoplatoniciene se făcea elogiul fericirii, fericire care avea la bază plăcerea ; iar „peisajul inventat", ca și cel natural, trebuia să contribuie la dobîndirea unei fericiri depline. Mitologia greco-romană reintră în grădină mai ales pe poarta dialogului. Lorenzo moștenise de la Cosimo de Medici o colecție de statui, despre care Poggio Bracciolini scria deja în *De Nobilitate* (Despre noblețe) în 1483. În grădinile lui Lorenzo acestea foloseau nu numai pentru delectarea ochiului sau pentru bucuria de a fi redescoperit o lume de a cărei moștenire urmașii romanilor uitaseră, dar și ca o școală de desen pentru artiștii care participau la viața culturală a curții lui Lorenzo Magnificul. Grădina este o adevărată academie de filosofie și de arte frumoase.

În sudul Italiei, Alfonso al II-lea de Aragón poseda la Neapole o grădină atît de minunată, încît Carol al VIII-lea, ajuns acolo în calitate de cuceritor al Italiei, scria în Franța că numai Adam și Eva lipseau ca să fie un adevărat paradis. Cam de aceeași vîrstă cu Lorenzo, prințul Alfonso de Aragón și-a construit la Poggio Reale o grădină și un pavilion celebru prin eleganța și extravaganța sa. Viața se petrecea într-un cadru luxuriant, patetic, încărcat de mitologie : fiecare bărbat se credea Jupiter, fiecare doamnă o Juno. Cînd toată lumea era veselă, o fîntînă arteziană umplea grădina de apă stropind oaspeții care, în culmea veseliei, se retrăgeau să se schimbe și să petreacă. Grădina devenea o scenă pe care se juca o operetă.

Papa Iuliu al II-lea a fost și un vestit colecționar de statui antice, unul dintre acei mari oameni care au contribuit în Renaștere la împăcarea dintre anti-

chitate și creștinism. Statuile — Apolo, Laocoon, Flora, Ceres, Venus, Tibru, Nilul — le-a plasat într-o grădină mult lăudată de vizitatori la vremea aceea, grădină ce unea Belvedere, situată pe un deal în spatele catedralei Sf. Petru, cu reședința sa de lîngă catedrală. Arhitectul complexului a fost Bramante. Inspirîndu-se din ruinele grădinii lui Lucullus, el supraetajează dealul ; ultima terasă avea ca „pînză de fond" un portic, în mijloc cu o lojă monumentală. În centrul terasei, la locul de întretăiere a aleilor mediane care împărțeau spațiul în partere, se afla o fîntînă. Printr-o scară dublă terasa aceasta comunica cu cea de a doua, o peluză cu treiaje, și cu a treia. În peretele de susținere al celui de al doilea palier se afla o nișă flancată de alte două nișe mai mici și de patru pilaștri. Așadar arhitectura pătrunde masiv în amenajarea peisajului și Bramante pune bazele, aici la Belvedere, grădinii de tip arhitectonic. Grădina era plantată jumătate cu dafini, duzi, chiparoși, pini, cealaltă jumătate fiind pavată cu plăci de teracotă, care susțineau în mijlocul lor cîte un portocal. La stînga intrării se afla statuia lui Apolo, pe care papa o scosese din palatul său și o plasase pe un soclu de marmură, sub soarele meridional. Impresia a fost atît de puternică încît imediat Francisc I a comandat o copie, iar vizitatorii și artiștii nu mai conteneau să sosească la Belvedere ca s-o admire. Celebrul grup Laocoon, operă a elenismului tîrziu, a fost descoperit în 1506 în ruinele termelor lui Titus și de asemenea expus în grădina Belvedere. Apoi s-au adăugat statuile Ariadnei, a lui Venus, a Tibrului și a Nilului, realizîndu-se astfel un muzeu în aer liber ce instituie o nouă tradiție în decorativul jardinier. Scările, balustradele, pilaștrii, nișele pe care Bramante și Pirro Ligorio, urmașul lui Bra-

mante, le-au preluat de la antici devin teme de bază ale arhitecturii vilelor și grădinilor italiene celebre — vila Borghese din Caprarola, vila Lante din Bagnaia, vila d'Este de la Tivoli etc. — și apoi ale variantelor lor europene. Odată reînviată tradiția antică a colonadelor, nișelor, decorativului statuar, aceasta va dăinui chiar și după „revoluția" pe care grădina peisageră o va produce în Europa. Grădinile se vor umple de Afrodite, Ariadne, Apoloni, la care se vor adăuga alte zeități, ca Neptun (plasat întotdeauna lîngă bazinele cu apă), Diana, Niobe, Hercule. Zeul al cărui nume era legat de grădina Hesperidelor devenise simbol al puterii și cutezanței. În 1490 Carol al VIII-lea este omagiat la Viena ca un Hercule și primește ca dar un măr de aur (în amintirea celor din grădina Hesperidelor), răsplată pentru puterea și forța cu care restabilise ordinea în Franța. *De Hortus Hesperidum* (Despre grădina Hesperidelor) a lui Giovanni Pontano apare astfel ca o celebrare a ingeniozității umane care nu are limite. Prin Hercule, omniprezent, cum observăm, în grădinile Renașterii, dar și în cele de mai tîrziu, se elogia puterea stăpînului grădinii și tot prin el se întreținea imaginea grădinii arcadice în care nu existau anotimpuri și copacii rodeau tot anul, ca în grădina Hesperidelor. O grădină era întotdeauna și simbolul împlinirii visului arcadic al oamenilor în aceeași măsură în care ea reprezenta ideea de „paradis redobîndit". Ducii, regii se plimbau ca niște zei de operetă printre aceste zeități care-și pierd semnificația lor religioasă și capătă una nouă, intelectual-estetică. Ele încîntă privirea și în același timp provoacă orgoliul celui ce le contemplă. Grădina devine treptat locul de „expoziție" pentru arte, un muzeu în aer liber.

Nicăieri n-ar fi fost mai potrivită reînvierea antichităţii romane ca la Roma. Belvedere fusese un triumf al papei iubitor de artă, Iuliu al II-lea, şi nobilimea de la Roma încearcă să-l imite. În 1519, numai la cîţiva ani după ce începuseră lucrările la grădina muzeală Belvedere, Rafael este chemat să facă planul vilei şi grădinii numită mai tîrziu vila Madama, situată pe un versant al muntelui Mario. Ceea ce a început Rafael a fost devastat în 1527, şi lucrările au continuat, conduse de alţi arhitecti, printre care şi Giuliano da Sangallo, aşa încît este greu de spus ce aparţine lui Rafael şi ce lui Sangallo. Dispunerea în terase, la jumătatea muntelui, deschidea o splendidă perspectivă spre Roma şi împrejurimile ei. Vila Madama şi grădinile au trebuit să suporte vitregiile istoriei. Se ştie că existau partere cu buxus şi un zid din arbuşti tăiaţi, zid străpuns din loc în loc de ferestre care ofereau fragmente de peisaj, ca şi cum nişte tablouri ar fi ornat zidul de verdeaţă. Pe terasa superioară se ridica o grotă cu un mare bazin care mai există şi astăzi, cînd vila a devenit un loc ideal pentru oaspeţii oficialităţilor Romei, ce doresc locuri retrase pentru odihnă şi promenadă. Erau aici statui în nişe, în grote, pe partere, precum şi alte elemente ornamentale, dar toate au dispărut. Din trecutul glorios al vilei Madama au mai rămas chiparoşii care apar la ora apusului ca nişte flăcări dincolo de zidul de verdeaţă, fîntîna elefantilor inspirată direct din cea de la templul lui Neptun, care fusese descoperită între ruinele Romei, şi o grădină pe terasa din spatele vilei, cu mici labirinte din merişor. Acest loc romantic, numit de către un istoric francez „promenada clasică", a fost un spaţiu preferat al pictorilor peisagişti. Stendhal, entuziasmat şi el de această vilă, scria că aici poţi să cunoşti ce înseamnă bucuria de a trăi. Deşi mereu nedesăvîrşită, vila Madama a fost un model pentru alte vile; ea a marcat o altă etapă în revoluţia grădinilor, mai ales în ce priveşte decorativul sculptural. Sculptura începe să ocupe un loc privilegiat în grădina renascentist-barocă de după 1530 şi contribuie la precizarea identităţii grădinii, operele sculpturale fiind create special pentru un cadru dat: bazine, grote, nişe, partere, alei.

Între timp. Florenţa barocă rivaliza cu Roma; la Castello şi Boboli nu se repetă totuşi tiparele compoziţionale elaborate la Roma. Vila Castello, ale cărei lucrări încep în 1538, are alt plan decît cel al vilelor de la Roma. Ea este creaţia unui personaj vestit, Nicolo Pericoli, numit Tribolo, mare maestru de decoruri pentru serbări. Ideea nouă a lui Tribolo era aceea de a crea spre vilă o cale de acces magnifică, mărginită de arbori şi canale. Grădina propriu-zisă era în spatele vilei şi ea nu continua faţada vilei, ca la Roma. Pe cele două laturi ale vilei trebuiau să fie două grădini secrete, iar în spate o grădină aşezată pe o pajişte în pantă, a cărei piesă de bază era un labirint de arbuşti. Grădina din spatele vilei se termina cu un zid care avea o poartă la mijloc, iar la dreapta şi la stînga porţii cîte o fîntînă. O livadă înconjurată de pini sălbatici şi o oranjerie completau complexul. Mai sus se afla o plantaţie de chiparoşi, pini şi dafini în mijlocul căreia era un iaz, din care se înalţa o rocă ce se termina cu o figurină de bronz. Iazul alimenta diferite fîntîni ornate cu statui: fîntîna Florenţei sub chipul lui Venus, sculptată de Giovanni da Bologna, fîntîna lui Hercule şi Anteu, fîntîna lui Esculap care patrona o grădină de plante medicinale. Tribolo proiectase şi o serie de statui ale con-

temporanilor. În afară de statuile sale, vila Castello se mai remarca printr-o celebră grotă, amenajată de Tribolo după modelul grotei antice de la vila Vopischio ; grota dedicată lui Orfeu era populată de o întreagă menajerie ale cărei animale reprezentate se ramarcau printr-o execuție impecabilă. Ca și în parcul Hesdin sau în cel al lui Alfonso de Aragón, nici aici nu lipsește „umorul hidraulic" ; vizitatorilor le erau rezervate surprize de tot felul, care le creau bună dispoziție. Grota era acoperită cu piatră ce imita concrețiunile naturale.

Tot la Florența era celebră grădina Boboli, secolele XVI—XVII, proiectată tot de Tribolo, dar care, spre deosebire de cea de la Castello, se prezenta ca un model pentru ceea ce s-a numit „rigoarea clasică". Ca element individualizator, citățm o insulă artificială ce poate fi admirată de pe o latură a lacului și pe care se află o fîntînă a zeului marin, Okeanos, vase ornamentale cu flori și multă verdeață. În grădina vilei Gamberaia, una dintre cele mai frumoase reședințe de țară, variate forme geometrice rezultate din tăierea arbuștilor mărginesc un canal împărțit în două registre, în mijloc fiind prevăzut cu o insulă și cu o fîntînă. În fundal se profilează un zid de verdeață cu nișe pe părțile laterale, iar pe latura din față acesta este prevăzut cu o poartă prin care se trece *dincolo,* undeva în peisajul înconjurător. Ca și în celelalte grădini, predomină nuanțele de verde, albastru (cerul și apa) și ocru.

Și în alte state italiene se înmulțesc grădinile care preiau elemente de la Belvedere, de la vila Madama, de la Castello, Boboli și le combină cu fantezie, fără să se abată însă de la cîteva principii : grădina și vila se află într-o strînsă legătură compozițională, temele structurii se subordonează unui

plan comun, de cele mai multe ori grădina dezvoltă fațada vilei, principala perspectivă este cea care se desfășoară după axa longitudinală. Grădina se dezvoltă de cele mai multe ori în funcție de multiple planuri fără a se pierde din vedere unitatea ansamblului. În punctele către care duc perspectivele se află fie un pavilion, fie o lojă (adevărat balcon separat de vilă) care oferă o perspectivă largă și care în fond păstrează o legătură directă a peisajului cu vila. În provincia Lucca, la Collodi, se creează în această epocă o celebră grădină aparținînd vilei Garzoni. Situată la poalele unui deal, grădina pare să continue vegetația naturală a dealului. Are un teatru, un pavilion pentru baie, amintind de termele romane, numeroase arteziene și alei, balustrade, o cascadă, un parter acoperit cu pietriș alb pe care sînt cîteva broderii din buxus, agave, flori și două bazine rotunde cu cîte o arteziană în mijloc. Vila este astfel aranjată, încît din balconul ei să se vadă grădina, dealul, cîmpiile din jur și o parte a orașului.

La Milano se află și astăzi celebra vilă Cicogna (secolele XV—XVI), o vilă în stil renascentist ce păstrează multe elemente romane. O scară mărginită de chiparoși duce spre un arc de triumf. La capătul inferior al scării se află cîteva sculpturi, dintre care menționăm Gura de căpcăun ce anunță deja jocul cu teama, specific manierismului de la Bomarzo. Tot de fantasticul de la Bomarzo amintește și ciudata grădină de la Sciacca, numită „grădina stîncilor", de la Agrigento (Sicilia), unde zeci de chipuri umane sculptate în stînca de culoare roșcată alcătuiesc o lume stranie.

Punctul culminant al înfloririi grădinii-spectacol, cum a devenit grădina barocului renascentist, îl reprezintă celebra grădină de la Tivoli, creată, în-

cepînd din 1544, de arhitectul „anticar" Pirro Ligorio, pentru cardinalul Ippolyto D'Este, nu departe de grădinile lui Hadrian. Aici, în jocul de ape, al căror zgomot este regizat parcă, în exuberanța vegetației, în compoziția perfect dominată și organizată conform unui plan arhitectural, se află toate elementele barocului renascentist. Planul este rectangular, fiecărei laturi îi corespunde un punct cardinal. La sud-est se află vila, astăzi marcată de timp, îmbătrînită și nu prea somptuoasă. La nord-vest, extremitatea opusă, se află un bazin, la nord-est munții, iar la sud-est o platformă de pe care poate fi admirată imensa panoramă a Romei. Vila este așezată pe înălțimea unei faleze cu perspectivă spre rîul Anio ; dificultatea terenului a determinat stilul special al grădinii care, pentru a fi cuprinsă în totalitate, adică în cele cinci terase structurate în maniera lui Bramante, trebuie privită nu dinspre loja vilei, ci din partea opusă de la nord-vest și de jos în sus ; altfel, vegetația primei terase acoperă deschiderea oferită de loja vilei, celelalte terase rămînînd ascunse. Privită deci „à rebours", grădina apare ca o continuare a fațadei vilei. Din fața vilei pornește o alee principală care corespunde axei principale, iar la capătul acestei perspective se află o cascadă și Fîntîna Balaurilor. Perpendicular pe axa principală sînt situate aleile fiecărei terase ; dintre ele, cea mai cunoscută este Aleea celor o sută de fîntîni, care merge din coasta muntelui, de la grota Sibilei, spre cealaltă extremitate, unde se află „mica Romă", o dioramă a Romei antice văzută în secolul al XVI-lea. Reamintim că în grădina vilei lui Hadrian există și astăzi vestitul templu al Sibilei (o colonadă circulară, altădată acoperită), templu ce a devenit un motiv al grădinilor europene de mai tîrziu. Aleea

celor o sută de fîntîni este una din marile creații ale artei hidraulice, ca și orga hidraulică din aceeași grădină. Abundența și jocul multiform al apei, cascadele, bazinele, nimphaeum-urile, grotele, ca și terasele reprezintă manifestarea plenară a barocului renascentist. La alte vile, precum cea de la Frascati, apa liniștită a unui bazin rectangular contrastează cu fîntînile baroce sculptate de Bernini, la care mișcarea pietrei ar vrea parcă să redea frisonul apei abandonate vîntului. Apa în mișcare, dar și apa ca o oglindă reflectantă sînt, de altfel, motivele preferate ale barocului, în poezie și pictură. Bazinele pierd treptat contururile geometrice pentru a căpăta altele mișcătoare, fluide, asemănătoare striurilor unei cochilii. Mitologia acvatică (tritoni, nimfe) ia proporții în funcție de creșterea numărului de bazine, cascade, nimphaeum-uri (case de apă de fapt) și va rivaliza curînd cu cea vegetală (fauni, driade, satiri), răspîndită pe pajiști, în nișe de verdeață, în boschete.

În grădina de la Tivoli apar statui aduse de la vila lui Hadrian, sau statui renascentiste ce se ascund printre chiparoși sau în nișele zidurilor de susținere ale teraselor. Grădina nu este pentru meditație, nici pentru plimbare, este făcută pentru a fi admirată ca una dintre performantele strălucite ale artei grădinărești. Sunetul orgii hidraulice, al apei celor o sută de fîntîni, foșnetul chiparoșilor, jocul de umbră și lumină reflectat în bazinele ce strălucesc la extremitatea fiecărei terase, zgomotul cascadelor, multitudinea imaginilor oferite de formele sculpturale copleșesc pe vizitator. Tivoli, cu terasele sale suprapuse, cu zecile de balustrade, de statui, cu zecile de animale, măști, păsări, este o simfonie naturală executată de o orchestră imensă. Rilke numea grădina D'Este „gesungenen Garten", grădina cîntătoare.

Italienii au început să lege tot mai mult peisajul grădinii de peisajul exterior. Grădina castelului Caprarola, tot de lîngă Roma, de la Viterbo, aproape de Bomarzo, construită în etape succesive, începînd de la 1550, grădină tipică pentru barocul italian din epocă, se deschide spre o perspectivă imensă, către munții Vosgi și Apenini. Această perspectivă poate fi admirată de pe o lojă săpată în zidul care înconjoară, în manieră medievală, unul dintre cele două partere ale grădinii. Grădina are în general caracter baroc, în timp ce parterul înconjurat de zid aparține unei epoci mai vechi. Vederea spre munți este limitată, ca în grădinile antice, în așa fel că ea să pară mai surprinzătoare decît s-ar fi oferit privirii în toată extinderea ei. Cele două partere sînt unite printr-un pod mobil ; una dintre laturile grădinii din dreapta dă spre o pantă abruptă, sublimă în sălbăticia ei romantică. Alte vile și grădini, de la Mantua, de la Roma, grădinile Farnese, vila și grădinile Borghese, vila și grădina Aldobrandini, precum și vilele și grădinile de la Veneția sau alte state care s-au inspirat din construcții florentine sau romane păstrînd și caractere locale, creează imaginea unei Italii înfloritoare, a unui pămînt dăruit din plin de natură și înfrumusețat de o epocă prin excelență artistică. Autorii acestei „grădini minunate" erau celebrii Bramante, Rafael, Ligorio, Vignola, iar stăpînii lor erau papii sau cele mai cunoscute familii, celebre în Renașterea italiană : Medici, Farnese, Borghese, Frascati etc. Vizitatorii lor, la fel de celebri, au fost Goethe, Rilke, Stendhal, Chopin, Liszt și foarte mulți alții care au scris despre ele, le-au pictat, le-au dus celebritatea în toată Europa.

Grădina italică, „cea mai frumoasă unire a frumuseților arhitecturii cu cea a arborilor" (Stendhal), cea

mai ingenioasă supunere a terenurilor la rigorile frumosului, cea mai iscusită artistă a apei, a ignorat aproape total elementul floral, temă decorativă atît de importantă în grădinile orientale și în cele franceze, germane, spaniole. Printre pini, chiparoși, dafini și portocali, lămîi, se puteau vedea merișorul (buxusul) și alți arbuști tăiați sub formă de garduri vii cu nișe sau ferestre, sau sub formă de arcuri de triumf, sfere, conuri, se puteau vedea vase bogat ornamentate, de diferite culori, dar nu și straturi de flori. Florile se retrăseseră parcă în grădinile botanice de la Palermo (cea mai veche grădină botanică din Europa), de la Veneția sau în grădinile siciliene inspirate de stilul oriental. În grădinile romane și florentine se înfruntă barocul formelor cu sobrietatea clasică a culorilor : verdele frunzelor, albul marmurei, albastrul cerului [5].

Bomarzo, o grădină parodică ?

În efortul raţiunii umane de a domina iraţionalul naturii, în Renaşterea italiană, apare un prim eşec : „manierismul ororii", a cărui imagine grădinărească este enigmatica „grădina sacră" de la Bomarzo, aproape de Roma, la Viterbo. În locul statuilor albe ce se profilează pe verdele zidurilor de verdeaţă, al palisadelor care mărginesc aleile, în mijlocul parterelor, în nişele zidurilor de piatră sau de verdeaţă, statui cioplite după un ideal de frumuseţe şi perfecţiune ce a dominat lumea greco-romană, la Bomarzo apar statui enorme de zeităţi antice, sau monştri înfiorători, plăsmuiţi parcă de „somnul raţiunii". Şi romanii avuseseră idei gigantomane : în vremea lui Augustus, relatează Vitruviu, un arhitect ar fi vrut să dea muntelui Athos înfăţişarea unei figuri umane, iar în epoca elenistică un alt artist ar fi vrut să transforme acelaşi munte în statuia lui Alexandru Macedon. Imaginaţie gigantomană avea însuşi Michelangelo. Se presupune că la baza acestui vis gigantoman ar sta fondul etrusc sau poate un fond străvechi ce includea spiritualitatea unor popoare înrudite cu acelea care au creat templele şi statuile lui Buddha şi decorativul cu monştri al templelor din Orientul indian. Iar goţii

s-ar putea să fi transmis sudului Europei neliniştea imaginaţiei lor încărcate de monştri groteşti care nu se sfiesc să rînjească în decorativul catedralelor destinate celei mai senine dintre credinţe. Să fie Bomarzo o parodie grotescă în piatră ? Secolul al XVI-lea este şi secolul burlei şi al parodicului [1]. În sprijinul acestei ipoteze am cita un fragment dintr-un roman despre principele Orsini, fragment ce ar putea susţine ideea că artistul care a conceput pădurea sacră era un fel de Boiardo, Ariosto sau Pulci ce ar fi lucrat în piatră un poem parodic despre crîngul sacru al anticilor : „Amintirea acelor alegorii apăsa asupra mea cu putere. Ani după aceea, cînd am reuşit să duc la capăt Pădurea sacră a Monştrilor, a cărei sămînţă se maturiza în adîncul fiinţei mele şi *care a fost corolarul artistic al multor şi diverse contribuţii* (s.n.), amintirea celor două poeme Orlando mi-a sugerat unele dintre sculpturile sale cele mai ciudate, oameni neobişnuiţi, dragoni şi harpii, în aşa fel că dacă suprarealismul creaţiei mele — care provoacă actualmente atîta stupoare printre maeştri atît de dragi, născuţi din această şcoală, precum Salvador Dali — trebuie să fie căutat în izvoare telurice, ca acelea care alimentează tradiţia etruscă locală, sau în omagii sentimentale, ca acela pe care-l suscită elefantul lui Abul, *tot aşa mai trebuie căutat şi în vraja* ce emană din Boiardo şi din *Ariosto, înfierbîntată de o fantezie genială* (s.n.). Dintr-un anumit punct de vedere Pădurea sacră din Bomarzo a fost în piatră ceea ce «Orlando Furioso» a fost în cuvinte. Atît una, cît şi cealaltă iniţiază o epocă, o revoluţie în artă. Mă mîndresc cu partea ce îmi revine în cadrul acestei revoluţii, pe care criticii încă nu mi-au recunoscut-o pînă acum. S-a scris că «Furioso» reprezintă alături de Boiardo sau de Pulci ultima fază a interesului pentru poezia

paladinilor. Într-adevăr, însă pe lîngă asta, reprezintă, în același timp, prima formă a altui interes, cel modern. La fel stau lucrurile și cu sculpturile mele. O lume estetică nouă, mai liberă, aștepta în spatele miracolelor mele, monument ridicat în cinstea lui Orlando, Ruggiero, Angelica, pentru Astolfo, Brandimarte..." [2]. Oricum, grădina ce înconjoară palatul lui Vicino Orsini (pe adevăratul său nume, Pier Francesco Orsini), grădină suprarealistă „avant la lettre", mult apreciată de Dali, este o replică pe care „mundus subteraneus" o dă frumuseții dobîndite cu legitatea rațiunii, și asta însemna deja despărțirea de o lume, însemna „modernitate".

Grădini „fantastice" apăruseră de mult în poezie, de n-ar fi să ne gîndim decît la cele din romanele ciclului arthurian. La Bomarzo se instituia astfel „o plăcere a groazei", rafinament destinat prinților și artiștilor obosiți de prea multă cultură, celor care abandonează calculul matematic, geometria, în favoarea ezotericii și astrologiei, amatorilor de șocuri estetice. Peisajul nu mai este aici transformat ca să bucure, ci ca să uimească, să provoace. La modă erau atunci natura frumoasă, omul frumos, însă marile spirite ale Renașterii nu s-au putut sustrage celeilalte componente a realului și fantasticului : urîtul, îngrozitorul, grotescul. Desenele lui Leonardo da Vinci îl arată preocupat de monstruos, de o lume de coșmar, anamorfotică, o lume de măști și animale venită parcă din basoreliefurile asiro-babiloniene sau din arta gotică. Aici, în această „Arcadie" a groazei, totul este deformat : figurile, drumurile, arhitectura apar ca rod al unei nebunii calculate cu rigla și compasul. În ceea ce privește timpul, ne aflăm în aceeași epocă în care se construiau cele mai frumoase grădini renascentist-baroce, adică între 1530—1570. În această vreme, Celio Calcagnini scria :

„există anumite lucruri care sînt frumoase, tocmai pentru că sînt diforme. Și astfel plac pentru că provoacă o mare neplăcere". Așadar apare o nouă estetică „modernă", aceea a plăcerii trăirii neplăcutului. Ideea urîtului „estetic" fusese inaugurată de fapt la Palazzo del Té, lîngă Mantua, de Giulio Romano, elevul lui Rafael, care a conceput Marmirole, o sală a giganților ce dădea impresia că se prăbușește peste vizitatori. Dar cum aici se știa că este doar o iluzie, spectacolul nu producea atît groază, cît mai curînd distra. Sala era făcută în așa fel încît să dea vizitatorilor „un leac de frică" : pereții și plafonul erau acoperiți de mușchi umed, cochilii, decorați cu broaște, reptile, lilieci și din cînd în cînd țîșnea apa, surpriză care îi făcea pe vizitatori să se amuze și să uite de frică. Și Vicino Orsini dorea ca cel ce vizita Sacro Bosco (Pădurea sacră) să fie conștient că acest parc era „sol per sforgar il cuore" (numai pentru a șoca inima), cum scria pe un pilastru, în timp ce pe un alt pilastru, principele avertiza : „tu care rătăcești prin lume, căutînd mari și uimitoare minuni, vino aici unde sînt măști îngrozitoare, elefanți, lei, căpcăuni și dragoni".

S-au făcut multe speculații în legătură cu creatorul acestui parc, ideea aparținînd sigur diformului, rafinatului, diabolicului Vicino Orsini. Dar cine a pus-o în practică ? Poate florentinul Bartolomeo Ammanti ? Vignola, Federico Luccari și fratele său care elaborase decorativul manierist de la Caprarola, sau poate Pirro Ligorio ? Cercetările mai noi, și în primul rînd cele datorate lui Jacqueline Theurillat [3], demonstrează că Pirro Ligorio, artistul demonic, certat cu biserica, căutătorul de antichități romane, ar fi fost autorul grădinii cu monștri. Dar ceea ce este însă mai uimitor este faptul că Pirro Ligorio a creat și grădinile de la Quirinal și mai ales splendida grădină de la Vila

D'Este, cea mai frumoasă grădină a Renașterii italiene. Să fi fost Ligorio un geniu care să fi vrut cu tot dinadinsul să redea fața întoarsă a frumosului renascentist, iraționalul opus rațiunii, manierismul opus barocului ? Oricum, se pare că el a creat cea mai mare ciudățenie a Renașterii, devenind precursorul manierismului postrenascentist european, dacă nu chiar creatorul lui. Gura de căpcăun ca șemineu este un motiv manierist arhicunoscut, ca și măștile altor zeități de coșmar, însă parcul în întregime a rămas unic, ca o răbufnire concentrată a monstruosului din subconștientul colectiv al umanității.

Din punct de vedere compozițional, grădina de la Bomarzo este la fel de logică precum cea de la Bagnaia sau de la Papacqua care-i sînt vecine, sau de la Belvedere, sau grădina Vilei D'Este. Accidentele terenului au impus crearea a două amfiteatre naturale, împărțite în diverse niveluri, astfel ca statuile și vasele gigantice să fie puse în valoare. Mai mult, „spațiul e dispus într-o largă spirală ; deci unele puncte fixe ale itinerarului, sculpturile, pot fi cuprinse într-o privire, ceea ce demonstrează o ingeniozitate fără precedent a folosirii perspectivei" [4]. Dar „peisajul nu e interpretat ca o categorie a realului, ci ca un element al fabulosului, în interiorul căruia se poate acționa fără nici un fel de constrîngeri" [5]. Și totuși există o constrîngere : drumul labirintic spre partea superioară a amfiteatrului nu poate fi parcurs decît într-un singur sens, ca un drum inițiatic. Și mai ales Bomarzo este o grădină care, dincolo de spectacolul groazei pe care îl oferă, invită, mai mult ca oricare alta, la „descifrare". În esență, ea exaltă viața care triumfă în fiecare primăvară și umanitatea care se regenerează. Aceasta se relevă prin două mari simboluri mitice : Marte-Hercule și Ceres-Proserpina, a căror vecinătate simbolizează

opoziția pe care forțele naturii o fac morții, una dintre marile teme ale antichității.

După opinia Jacquelinei Theurillat, Bomarzo n-ar fi expresia unui fond etrusc, ci al unuia vechi roman. Totuși, cum menționam mai sus, nu puțini sînt aceia care susțin că stranietatea acestei creații s-ar datora tocmai unei supraviețuiri a artei și spiritului etrusc. Pe locurile din apropiere de Bomarzo s-ar fi descoperit în vremea lui Vicino Orsini urme etrusce (sarcofage, podoabe, ornamentații cu figuri grotești) aparținînd celei mai ciudate civilizații din Europa. Pe de altă parte, Bomarzo se află pe locul care altădată se numea Polimartium, adică locul unde în antichitate se celebra cultul lui Marte. Poate că aici a existat o pădure sacră, romană. În 1543, Vicino Orsini își data încă scrisorile... Polimarzio, 1500. Polimartium ar fi putut să devină Bomarzo, o grădină sacră renascentistă pentru că, așa cum spuneam, din punct de vedere compozițional este o grădină arhitecturală tipic renascentistă. Este greu de susținut cu precizie că Bomarzo nu are nimic etrusc, așa cum fac mulți cercetători ca să-și impună teza că Bomarzo este doar o formă de reînviere a grădinii sacre romane, dar și că Bomarzo ar fi o emanație etruscă. În fond Roma însăși era și etruscă.

Pasiunea pentru antichitatea redescoperită o avea și Ligorio, care luase statui de la vila lui Hadrian și le mutase în grădinile de la Quirinal ; tot el contribuise la amenajarea grădinii muzeale de la Belvedere, dar lucrul cel mai important este acela că Pirro Ligorio a lăsat în manuscris 14 volume despre *Antichitățile Romei*. Visul reînvierii Romei îl avea și papa Paul al III-lea, care îngăduie să renască o manifestare păgînă ce aparținuse Romei de altădată, un fel de carnaval, adică o defilare de măști dintre care cea mai impresionantă era Boccaccione,

o gură enormă de căpcăun. Tot în convoiul carnavalesc apăreau, reprezentați de către „testario", Marte și giganții. Cam în același timp se descoperă, spre stupoarea tuturor, fosila unui dragon ce va apărea apoi, în diverse studii, ca imagine simbolică a acelei „mundus subteraneus" a lui Athanasius Kircher. Așadar, „izvoarele" inspirației de la Bomarzo erau diverse, iar atmosfera prielnică realizării „grădinii cu monștri" era pregătită.

Ducele cu veleități literare, impresionat de epopeea lui Ariosto, *Orlando Furioso,* în unele scrisori își compara castelul său cu acela al lui Atlant. Magicianul, iar pe gigantul din grădina sa îl numește „Orlando al meu". Acest Orlando al său nu era altceva decît simbolul reînvierii lui Marte și Hercule considerați împreună : chiar nebunia lui Orlando corespundea celei a lui Hercule. Angelica adormită în iarbă, o altă statuie, era imaginea unită a Ariadnei și Proserpinei, iar ciobanul spintecat de Orlando nu era altul decît Cacus sfîrtecat de Hercule.

Și alte elemente redeșteptau în epocă gustul pentru monstruos. Pe de altă parte, într-o interpretare psihanalitică, monștrii de la Bomarzo n-ar fi decît proiecția coșmarului acestui duce frumos, dar cocoșat, urît de propria familie, considerat o rușine a neamului, inteligent, magician, bănuit în epocă de a fi lucrat cu forțe obscure, obsedat de o copilărie îngrozitoare bîntuită de stafiile coridoarelor castelului, tentat mai apoi, el însuși, să se distreze cu spaima altora. Cît despre ideea că, în esență, grădina n-ar fi decît simbolul unirii morții cu viața, cu natura, practici ritualice străvechi care mai persistă încă și astăzi nu fac decît să susțină și această presupunere : la Neapole, spre exemplu, nu este nici astăzi considerat un sacrilegiu să furi flori din cimitir și să le faci coroniță de mireasă. Bomarzo este o zoosofie în piatră, o zoosofie cu trei niveluri de semnificație : legendar, istoric, astrologic. Monștrii nu sînt doar emanația manieristă a unei Renașteri deja obosite de propria-i creație, sau „personanța" unui fond preroman într-o cultură postromană, ci și reînvierea mitologiei romane într-un context ezoteric ; zoosofia de la Bomarzo ar fi, după opinia Jacquelinei Theurillat, o carte de astrologie pentru cine se pricepe s-o descifreze.

Se știe că și Ligorio și Orsini și cercul care-i înconjura aveau legături cu maeștrii ocultismului vremii, dar și cu arheologi celebri ai timpului, descoperitori ai „păgînismului roman". Marte-Hercule, stăpînul, se află în centrul grădinii ; din punct de vedere roman el era „paterul" Romei pentru că zămislise pe Remus și Romulus atrăgînd într-un tufiș pe Rhea-Silvea. Coiful, sabia, casca, tunica, însemnele sale sînt sculptate pe flancul stîng al statuii. Capul lui Marte-Hercule figura pe multe medalii vechi romane descoperite în epocă. Aici este reprezentat în momentul în care îl învinge pe Cacus, desfăcîndu-i picioarele ca să-l rupă în două. Cacus, monstrul care teroriza, cum spune mitul, păstorii, este simbolul răului, ca și balaurul. Eroul care îl învinsese pe Cacus sau pe balaur apărea, cum menționam deja, în toate grădinile Renașterii. Creștinat, Hercule este, în registru creștin, Isus care a învins răul în lume, „balaurul" viciilor, al necredinței. În același timp, Marte este cel care alungă iarna, în fond tot un învingător al răului, al morții, iarna însemnînd moartea. Hercule nu va lipsi, cum observam, din nici o piață sau grădină europeană de mai tîrziu, dar nicăieri nu va avea semnificațiile de la Bomarzo.

În apropierea lui Ceres-Proserpina, se afla zeița care simbolizează, în mitologie, viața ce învinge moar-

tea. Pe cap, Ceres-Proserpina poartă un coș în care agavele înlocuiesc spicele romane și care are forma urnelor ce împodobesc balcoanele vilei de la Tivoli. În astrologie, Ceres este una cu Fecioara. Ceres și Hercule se mai aflau împreună în grădina Fraților Arvali, o confrerie sacră instituită în vremea lui Augustus ca să reînvie vechile tradiții cîmpenești ale Romei decadente.

Nimfa dormind, o altă statuie celebră, amintește de Ariadna de la Belvedere, părăsită de Teseu în momentul de dinainte de a fi descoperită de Dionisos, dar în același timp și de Rhea-Silvea.

În fața lui Ceres, în cealaltă parte a terasei, se află Pluto-Neptun-Tibru bătrîn, bărbos, ținînd un delfin în mînă ; el dormitează parcă de veacuri între boschete. În alt loc, Marele delfin, cu gura enormă căscată, este simbolul mitic al lui Apolo, iar astrologic, consemnează constelația delfinului. Urmează apoi broasca țestoasă, simbolul Acheronului, apoi elefantul cu un turn pe spate, gata să zdrobească un soldat dușman. Acesta era animalul preferat al lui Pirro Ligorio, desenat foarte adesea de el, simbol al eternității la antici. Elefantul nu figurează în zodiacul tradițional, dar există într-un zodiac pe care-l poseda Pirro. Pe de altă parte, la nivel legendar, elefantul gigant amintește de triumful romanilor împotriva lui Hanibal, pentru că Hanibal, se știe, folosise elefanții în luptele sale. Sau poate Ligorio voia să reamintească romanilor că prima grădină romană a aparținut lui Scipio Africanul ? Dragonul, un alt gigant al grădinii, era simbolul timpului. Acesta apare la Bomarzo atacat de trei fiare, un cîine, un lup și un leu, cîinele simbolizînd prezentul, leul trecutul și lupul viitorul, sau cîinele primăvara, leul vara și lupul iarna. Dragonul mai figura pe steagurile cohortelor romane în epoca imperială și tot el dăduse în evul mediu numele mașinii de război care arunca pietre. Din punct de vedere astrologic, dragonul trimitea la constelația dragonului.

Retras sub arbori, Căpcăunul iese din pămînt ca un cap imens cu o gură enormă ce strigă înspăimîntător. Gura semnifica intrarea în lumea subterană, iar pe buze era scrisă o parafrază după celebra frază a lui Dante care marca intrarea în Infern : „lăsați orice gînd voi cei care intrați". Cum anticipam, Bomarzo este zoosofie și mitologie în același timp, un univers de semne : drumul spre inima „pădurii sacre" era un labirint care, odată parcurs, ducea la liniște, la eliberarea de monștrii din exterior și din noi. Labirintul la Bomarzo are, cu alte cuvinte, un sens catartic. În afară de Marte și Ceres, mai apare statuia lui Venus, care la romani reprezenta mai întîi fertilitatea și abia mai tîrziu, în secolul al II-lea î.e.n., este asimilată Afroditei, sub influența grecilor. Venus de la Bomarzo este austeră, marțială ca o matroană romană.

O altă statuie, cea a lui Proteu-Glaucos, reprezenta un zeu marin cu un cap imens. Acesta apărea și în grădina lui Hadrian de la Tivoli, unde, probabil, îl văzuse Ligorio. Scilla, Echidna, Furia par inspirate din fondul infernal etrusc. Eriniile, devenite binevoitoare, poartă ca zeițe ale fertilității coșul cu fructe pe cap. Astfel Ligorio a încercat nu doar să reînvie la Bomarzo „antichitățile Romei" ca element decorativ, ci și spiritul vechi roman : monștrii și zeii lui simbolizează forța naturii fecunde care reînvie mereu și forța imaginației, prin care pot țîșni imagini infernale sau sublime. El a studiat vila lui Hadrian nu numai ca arhitect, ci și ca unul care voia să se inițieze într-o spiritualitate pe care nu o vom cunoaște niciodată altfel decît trecută prin is-

torie. În „Panteonul" de la Bomarzo el nu a reprezentat numai cele ce văzuse, ci tot ce gîndise, aflase de la alții, citise. Sensul astrologic al grădinii se deslușește de îndată ce sînt privite hărțile astrologice ale timpului. Se știe că Ligorio avea un zodiac personal în care figura un elefant aidoma celui din grădină. Apoi Ligorio îl slujea pe Vicino Orsini, al cărui nume îl lega de constelația ursului. Aici, în familia Orsini, cunoscuse alți astrologi și adepți ai ocultismului, care se întîlneau în castel, în templu, în rotondă și în loja de la Bomarzo și dialogau asemenea neoplatonicilor în grădina lui Lorenzo Magnificul. Zilei de 4 iulie, ziua de naștere a lui Vicino Orsini, îi corespundeau mai multe fenomene astrologice, iar în luna iulie, zodie a leului, se petrecuse o parte din evenimentele cele mai importante ale istoriei romane.
Grădina de la Bomarzo, privită de contemporani ca un lucru mai puțin monstruos decît îl vede epoca modernă (Emanuelle Tesauro în *Luneta aristotelică 1654* numește monștrii de aici „metafore în piatră") rămîne în continuare o enigmă a artei și a civilizației europene. Sensurile ei nu se vor putea niciodată epuiza în cadrul esteticului.

Grădinile italiene ale Occidentului

Deși au stîrnit admirația și invidia regilor, ducilor și călătorilor europeni, mai ales francezi și nemți, grădinile italiene ale Renașterii n-au reușit să-și impună de la început stilul lor în restul Europei, transmițînd acesteia doar unele elemente care au fost treptat încadrate în compoziții originale. În timp ce în Italia grădinile erau la apogeul lor, în Franța ele continuau să fie lipsite de fantezie, parcul Hesdin fiind o excepție. În primul rînd ele nu formau o compoziție unitară : spații delimitate de garduri, de borduri verzi, pajiști acoperite cu flori, tuneluri de verdeață nu reușeau să se întrunească în compoziții integrate. Văzută din balcon, grădina arăta ca o bucată de postav înflorită. Caracteristice spațiului francez erau aleile lungi, acoperite cu frunzis dispus în bolți, alei ce se terminau cu mici pavilioane sau grilaje. Apa țîșnea din fîntîni lipsite de fantezie sau se scurgea în canalele care brăzdau suprafețele plate. Elementul mai deosebit al acestor grădini, moștenit din antichitate și reactualizat, la modul simbolic, în evul mediu, era labirintul de verdeață care-l plimba pe vizitator încolo și încoace pînă la mijloc, apoi îl supunea din nou rătăcirii, pînă ieșea din el. Labirintul verde era aproape unica

fantezie a unei amenajări lipsite, cum spuneam, de imaginație. În catedralele medievale, unde, în decorativul în piatră, apăruse labirintul, acesta era simbolul drumului către mîntuire, mîntuire ce presupune mai întîi rătăcirea morală. În 1631 Comenius publica un poem intitulat *Labirintul lumii și paradisul lumii*, dovadă că motivul devenise parte integrantă a imaginarului epocii. În împletiturile de linii și noduri din decorativul interiorului si exteriorului catedralelor se ascundea un sens metafizic. „Dar cel care prin construcție cu judecată rătăcește își va găsi drumul mîntuirii, firul conducător al adevărului", scria poetul baroc Daniel Caspar von Lohenstein. La nivel estetic, labirintul era una dintre figurile de bază ale barocului și manierismului.

În Europa veneau din Italia artiști și idei, cum ar fi aceea a grădinii-muzeu. Artiștii europeni nu reușesc decît foarte greu să unească acel „courtille" cu livada de dincolo de zid, palatul cu grădina și peisajul de dincolo de grădină și să alcătuiască o compoziție maiestuoasă.

Una dintre cele mai prețioase mărturii referitoare la impresia pe care Italia o făcuse Franței, la vremea aceea, o constituie scrisoarea adresată de Carol al VIII-lea unui prieten, în 1494, după ce vizitase Poggió Reale. El scria : „Nu veți crede cît de frumoase sînt grădinile din acest oras. Vă spun pe onoarea mea : dacă Adam și Eva n-ar lipsi, ele ar fi adevăratul paradis" [1]. Carol al VIII-lea s-a întors la Amboise împreună cu călugărul neoplatonician Paccello de Mercogliana, căruia i-a cerut să amenajeze o grădină în stil italian. Paccello realizează, într-adevăr, o grădină de compromis, cu pavilion și fîntînă în mijloc. Ceea ce este important este faptul că acum apare prima oranjerie în Franța ; astfel, o temă omniprezentă apoi în Europa vine din

Italia, mai întîi la Amboise. Oranjeria devine, din perspectiva Nordului, blazonul ideal al Sudului.

O altă grădină cunoscută în epocă este aceea a cardinalului arhiepiscop de Rouen, Georges D'Amboise, de la Gaillon, lîngă Rouen, amenajată de un alt călugăr italian, pe nume Fra Giovanni da Verona. Este amplasată între zidurile castelului, conține o capelă și o grădină secretă a cărei suprafață este împărțită în patru partere de flori. O fîntînă, un labirint de arbuști tăiați și un mic pavilion formau toată ornamentica grădinii secrete. Paccello a lucrat și la Blois, unde Ludovic al XII-lea intenționa să transforme medievala sa grădină într-una modernă, italiană. El introduce aici un element specific italian și necunoscut în Franța, anume terasa. Numai că cele trei terase susținute de ziduri puternice nu reușesc să formeze o compoziție unitară, nefiind unite, ca cele italiene, prin trepte. Fiecare terasă formează aici un tot în sine, înconjurată de o alee acoperită cu bolți de verdeață ce aminteau de porticele romane. Spațiul liber era ocupat de pajiști cu flori, în centrul cărora se afla o fîntînă. Vechea concepție a grădinii ca anexă a castelului persistă multă vreme în Franța, este aproape o caracteristică a stilului francez și va dispărea cu greu. După terase, în Franța sînt „importate" grotele italiene. Treptat, își fac apariția noi teme care devin specific franceze : parterele brodate cu flori sau arabescuri și canalele. În formule italiene pătrunde și în Franța gustul pentru „antichitățile Romei", pentru teatral. Vechile locuri modeste de refugiu, ermitajele franceze se transformă în pavilioane elegante, apa apare sub formă de bazine sau chiar jocuri spectaculoase, părțile grădinii încep să se asambleze, să tindă spre o integrare într-un tot conceput cu rigla și compasul. La Verneuil, la Saint-

Germain-en Laye, dar și la Heidelberg, Augsburg și în alte părți ale Germaniei, ca și în Țările de Jos, noua modă a grădinii italiene devine irezistibilă. În Italia canalele fuseseră folosite mai ales la vila Castello. În Franța rețeaua de canale este o temă fundamentală a grădinii încă din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Philibert Delorme, atașat, prin educația sa, spiritului Romei renascentiste, folosește pămîntul obținut prin săparea canalului care înconjura castelul și grădina, precum și cel obținut din aplatizarea terenului pentru amenajarea parterului din fața castelului de la Ancy-le Franc, la construcția de terase în stilul lui Bramante. Aceste terase care înconjurau parterul devin promenade libere ce iau locul promenadelor tradiționale acoperite.

Pe la 1548, Diana de Poitiers se inspiră din această nouă grădină a lui Delorme și începe amenajarea celebrei grădini de la Anet. Aici, castelul și grădina sînt înconjurate de un canal care le izolează de parc. Corpul principal al castelului și cele două curți laterale determinau mărimea parterului, de formă rectangulară, limitat de jur împrejur de o galerie rustică. Pe latura nordică era un pavilion de baie în fața căruia canalul se rotunjea formînd o piscină. Intrarea în parc era alcătuită din trei corpuri unite într-o singură fațadă. În centru se afla marea poartă în timpanul căreia era încrustată în piatră nimfa lui Cellini ; deasupra, înconjurat de ciini, un cerb, ce amintea de Diana, anunța ora exactă prin bătaia unor saboți. La dreapta și la stînga porții erau două „grădini suspendate", alcătuite din terase construite cu pămîntul excavat pentru nivelarea parterului și construcția canalelor. Cele două curți interioare erau decorate cu fîntîni, dintre care una celebră, cea a Dianei, astăzi expusă la Luvru. Dincolo de canalul care înconjura castelul și grădinile amintite, se întindea parcul, înfrumusețat cu diverse construcții, cu voliere, heroniere, oranjerii, pavilioane pentru jocuri de societate și odihnă. Pentru a consolida fundația castelului, Philibert Delorme a creat un criptoportic, a cărui parte superioară era împărțită în terase, de unde se putea privi parterul. Aleile parcului erau și ele mărginite de canale, unele dintre ele destinate și drenării apelor. În construcția lui Delorme de la Anet sînt deja trasate liniile viitoarei evoluții a grădinii franceze spre forma ei clasică. Dacă la Anet canalele mai au încă un caracter utilitar, la Vallery și Gaillon ele capătă o destinație pur estetică. „Planul cu canale" devine specific francez, marca franceză în materie de grădini. Celebrele desene ale lui Jacques I. Androuet de Cerceau, publicate în *Le livre d'architecture* (Cartea de arhitectură) (1582), reprezintă un pas înainte în realizarea, prin unirea stilului italian cu cel francez, a noului stil, dominat de canale mărginite de alei acoperite, dar avînd și terase unite prin scări și loje. La Verneuil sur Oise planul este tot al lui Cerceau, realizarea aparținînd însă mai multor artiști, unii veniți din Italia împreună cu Anne D'Este, fiica ducesei de Ferrara, proprietara, la un moment dat, a domeniului. Piatra și apa sînt aici elementele principale ale compoziției : o întreagă rețea de canale se desfășoară pe o lungime de 200 m, iar terasele magnifice, legate între ele prin scări, sînt înconjurate de canale și de alei „en berceau" și împodobite cu pavilioane și fîntîni. Apare aici o temă nouă : o alee de acces mărginită de patru rînduri de tei. Nu lipsește nici parterul franțuzesc, acesta desfășurîndu-se la baza teraselor și oferind o ingenioasă broderie de flori în culori vii. Toată această nobilă com-

poziție se „desfășoară cu rigoarea unei demonstrații“ [2]. Ea se continuă cu un parc care ajunge pînă la pădurea din apropiere. Verneuil reprezintă o etapă importantă în evoluția grădinii din secolul al XVI-lea în Franța. Arhitectura triumfă aici, alăturîndu-se modei locale a canalelor.

Evoluția spre un alt tip de grădină era, totuși, lentă. Francezii renunțau cu greu la treiajele ușoare, la șarpante, la alte forme de arhitectură verde, ușoară, pe care le moșteneau din trecutul lor roman sau medieval. Construcțiile solide de felul palisadelor, al porticelor și al arcadelor din piatră, care veneau din antichitatea romană și care vor marca definitiv triumful clasicismului antichizant în grădină, sînt încă rare în secolul al XVI-lea, cum rară este și arta topiarică sau decorativul sculptural. Acest decorativ sculptural apare mai întîi la Fontainebleau, apoi în alte grădini plasate de obicei în fața palatului sau a unei grote sau pavilion.

In Franța exista o tradiție a spațiilor cu flori fără arbori, ce proveneau din acea „courtille“ medievală sau din grădinițele secrete. Unele idei în arta decorativului floral le-a oferit, cu siguranță, decorativul interior al palatelor, casetele catedralelor gotice, adevărate partere transpuse în piatră. Claude Mollet susține în cartea sa *Théâtre des plans et jardins* (Teatrul suprafețelor plane și al grădinilor), (1651) că tema parterului înflorit a fost adusă din Italia. Într-adevăr, în *Hypnerotomahia Poliphili* apăreau mai multe descrieri de partere somptuoase. Totuși, originea parterului este, mai sigur, una persano-arabă. Ne reamintim straturile cu flori multicolore ale grădinilor persane, covoarele, tapiseria și miniaturile orientale. După unele opinii, parterul deja constituit, ca teren plat brodat cu flori sau arabescuri, cu pămînt colorat, cu arbuști tăiați, a apărut prima oară în grădina de la Koumaraweih, în apropierea orașului Cairo, unde semințe de plante odorifere erau astfel dispuse încît să alcătuiască un desen sau o scriere, și unde un grădinar avea grijă să le tundă mereu ca nici o frunză să nu o depășească pe alta și să tulbure linia desenului.

Pe lîngă tratatul lui Mollet, în epocă mai apare și cel al lui Jacques Boyceau, intitulat *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* (Tratat de grădinărit după legile naturii și artei) (1638), în care Boyceau, ca și André și Mollet (autor și al altui tratat intitulat *Les jardins de plaisir* (Grădinile plăcerii, 1651), impune ideea că orice grădină trebuie riguros proiectată anterior, că trebuie să aibă un plan bine alcătuit, în care să se precizeze locul fiecărui element. Pe lîngă această nouă concepție (ce anunță clasicismul în arta grădinilor), potrivit căreia grădina trebuie proiectată anterior în funcție de cunoașterea exactă a virtualităților elementelor cu care se va lucra (pămînt, apă, aer, vegetație), cei doi teoreticieni introduc un element care va contribui la crearea identității noului stil: deoarece aleile, mărginite de palisade verzi, puteau să creeze sentimentul neplăcut al limitării, ei studiază posibilitatea trasării unor „alei regale“ libere, care puteau să aibă o lungime de o jumătate de milă și unde efecte de optică puteau fixa „ieșirea în orizont“. Iluzia spațiului imens trebuiau s-o confere și statuile și fîntînile care, contemplate în verticalitatea lor, mențineau privirea în sus, spre cer. „Promenada“ deschisă, largă, devine tema principală a grădinii franceze, tema ei specifică. Ea trebuia să imprime, prin anumite elemente (fîntîni, pavilioane, statui, ronduri), plasate din loc în loc, și o anumită ritmică a plimbării.

Interesant este însă că, deși precursori ai stilului clasic în arta grădinilor, cei doi autori de tratate de grădinărit au acordat atenție sporită unei teme specifice orientării baroce : grota. În fond, grota era, la origine, o construcție rezultată din amestecul dintre peșterile naturale, cele „arcadice" și băile romane. „Trecutul poetic" al grotei se află în poezia lui Virgiliu și a lui Ovidiu, atît de răspîndită în evul mediu și Renaștere. Experiența misterului ei ne-o oferă Leonardo da Vinci care scria că odată, pe cînd se plimba, a zărit o văgăună neagră care era gura unei peșteri. Atras de dorința copleșitoare de a cunoaște marea complicație a formelor ciudate pe care le-a creat natura măiastră, Leonardo s-a strecurat în peșteră pe burtă ; ajuns înăuntru, în el s-au trezit două sentimente contradictorii care l-au urmărit toată viața : teama și dorința. Lumea îi părea lui Leonardo da Vinci, ca și neoplatonicienilor din cercul lui Lorenzo Magnificul, unde a pătruns ca elev al lui Verrocchio la Florența, ca o peșteră întunecoasă, iar lumina ce pătrundea în ea, spiritul divin. Așa s-a născut o mare descoperire, fără de care pictura nu l-ar fi avut pe Caravaggio și Rembrandt : efectele de clarobscur. Decorată cu scoici, teracotă, stuf, corali, chiar pietre prețioase, grota clasică și barocă, din ce în ce mai teatrală, folosea adesea ca loc pentru montările de spectacole, sau, alteori, era un fel de panteon al zeităților acvatice, ori loc de retragere, sau pur și simplu arhitectură în sine, cu funcție decorativă. Celebre în epocă au fost grota de la Palazzo del Té, de lîngă Mantua, grota de la vila Pratolino, din nordul Florenței, și în special Grota Pinilor de la Fontainebleau, construită de Francisco Primaticcio (1543), grotă a cărei construcție premerge realizarea celebrei Grote a lui Thetis de la Versailles. Atît de răspîndit era motivul grotei, încît în 1563 natura-

listul celebru Bernard Palissy (supranumit Olarul hughenot) a publicat o carte despre grote, intitulată *Architecture et Ordonnance de la Grotte rustique* (Arhitectura și aranjarea grotei rustice), el fiind și autorul unei celebre grote construită pentru Caterina de Medici. Grotele devin astfel teme ornamentale comune grădinii clasice și baroce. Sub raport estetic, grota mai aducea un element nou, anume trăirea ambiguă, specific barocă, a diverselor stări de plăcere, teamă, uimire. Existau așa-numitele „distracții umede" ce se petreceau de obicei în grote. Bernard Palissy, de pildă, recomanda o statuie care să țină într-o mînă un vas, iar în alta o carte : cînd vizitatorul s-ar fi apropiat să citească din carte, apa din vas s-ar fi vărsat în capul lui. Tot el mai recomanda pentru grădini mecanisme care să producă muzică mecanică. Se mai gîndea la un mod de ambiguizare a realului prin construcția unor „cabinete de verdeață" cu forme naturale (de pildă, plante sau animale).
Grota descrisă în tratatul amintit era inițial proiectată pentru ducele de Montmorency, dar pînă la urmă naturalistul grădinar a realizat-o în parcul Tuileries la Paris. Această grotă era în întregime căptușită cu faianță și avea o lungime de 13 m. În partea inferioară, pe trei părți, se afla un șir de coloane și nișe împodobite cu ghirlande din frunze, flori, fructe, prin care mișunau șerpi și șopîrle, toate din ipsos. Pe peretele din fund era o terasă cu alge, scoici, crabi, melci, homari și jgheaburi de apă ce curgea într-un bazin împodobit cu pești în relief, astfel încît, atunci cînd se mișca apa, părea că și pietrele și peștii se mișcă. „Naturalismul" lui Palissy anunță, ca și cultul grotei, barocul care va triumfa curînd în grădinile europene.

Modelul „grădinilor-muzeu" din Italia, poate și amintirea lecturilor din *Metamorfozele* lui Ovidiu, unde apărea o natură plină de divinități, dezvoltarea însăși a sculpturii ca artă clasică prin excelență, toate acestea au contribuit la evoluția decorativului statuar. Acest decorativ apărea ca un nou mod de a reînvia antichitatea în grădina renascentistă clasică și barocă franceză [3]. Interioarele palatelor, ale vilelor erau de multă vreme suprasaturate de sculpturi și picturi mitologice, iar zeii și zeițele încep să iasă din palat în lumina solară, pe fundalul verde al palisadelor, în mijlocul parterelor, la capătul perspectivelor. Apărută în Franța, mai întîi la Fontainebleau, răspîndită rapid în toate grădinile, sculptura mitologică va influența pe poeții care nu mai contenesc să-și compare iubitele cu Venus, Diana, Juno, cu nimfele, driadele și alte zeități. Din interioare, de pe fresce, covoare, goblenuri, mitologia trece în grădină sub forma statuilor. Anticele aventuri mitologice renasc pe marginea canalelor și bazinelor, fîntînilor, narațiunea cucerește treptat peisajul. Păgînismul clasic oferea artiștilor figuri și subiecte pe care imaginația lor trebuia să le anime și să le implice în contexte noi, viabile. La Fontainebleu se născuse o nouă Romă, după expresia lui Vasari. Nobilii francezi, după exemplul Medicilor și al altor familii aristocrate italiene, visau la condiția de mecenat și știau cîtă putere avea ostentația fastului artistic dat de construcții și colecții de statui. Statuile, ca și grotele, fîntînile etc. formau parte din stilul de viață aristocrat, stil care implica *decorul*.

Treptat, statuile devin parte dintr-o retorică a persuasiunii, ele nu mai sînt amintiri ale sacrului, ca în grădinile antice, nici piese de muzeu, ca în cele italiene cărora le puteai admira perfecțiunea execu-

ție, ci simboluri și alegorii ale vieții aristocrate cotidiene. Aceste divinități vor pierde ficțiunea mitică și vor căpăta istoria unor destine contemporane. Fabula declanșată de decorul sculptural era și un mijloc de a se acționa asupra conștiinței colective. Cortegiile, arcurile de triumf, grădinile, mobilierul, armele, poezia devin tributare și ele unei iconografii mitice aduse în contemporaneitate. Apar tapiserii, fresce, stampe, în stilul Fontainebleau, în sensul că nimic nu este numai ceea ce se vede, ci și altceva, o realitate la care se face doar aluzie. De fapt, începe acum un stil specific francez, în care nu se mai știe unde se termină ficțiunea și unde începe ideea, unde se termină realitatea și unde începe ficțiunea. Apare o tensiune ce se manifestă și în ansamblul marilor construcții, între clasicismul ideatic esențial, prin care transpare vigoarea intelectuală, și barocul cu senzualitatea, lăcomia de forme, cu simțul teatral care îi sînt specifice.

Figurile mitologice de la Fontainebleu și de la Versailles sînt pătrunse de un anume lirism, de un patetism care, pînă la urmă, se armonizează cu imaginația fremătătoare, cu ordinea și simetria și cu forța naturii, în marile compoziții ale parcurilor.

Înainte de a ne opri la grădina care, pentru toate timpurile, va constitui modelul perfecțiunii „à la française" (am numit Versailles-ul), să urmărim mai departe „grădinile italiene" ale Occidentului, simbioza care s-a produs între elementele importate și cele autohtone.

În Germania, am menționat deja, înfloresc grădinile publice sau particulare ale marilor bancheri. Celebră este grădina doctorului Laurentius Scholz din Erfurt, cu trandafirii ei albi, simbol, printre altele, și al discreției (semnificație moștenită de la romani),

ca și grădinile publice din Nürnberg, grădinile Fugger din Augsburg, grădina primarului Johannes Schwindt din Frankfurt. Bancherii germani aveau nostalgia titlurilor nobiliare, ei se doreau a fi Medici, Borghese, Farnese și D'Este ai Germaniei. Grădina primarului din Frankfurt pe Mein era una tipic renascentist italiană, așa cum apare ea într-o gravură de epocă. Clădirea în jurul căreia se desfășura grădina avea coloane, turnuri, ferestre cu oale cu flori. Coloanele erau dominate de obeliscuri mici cu busturi. În grădină se intra pe o alee ce străbătea un parter cu arbuști tunși ; un alt drum ducea spre o grădiniță secretă, în fața căreia erau statuile lui Mercur și Hercule. Bancherii germani aveau un proverb : „Gärten sind die Visitenkarten. Wie der Herr, so der Gärten" (Grădinile sînt cărți de vizită. Cum e domnul așa e și grădina) ; ei se străduiau, dispunînd și de bani, să adune cele mai frumoase lucruri văzute sau despre care auziseră, în dorința, cum mai observam, de a rivaliza cu nobilii din Franța și Italia. Simțului naturistic al germanilor, modelat după imaginea pădurii lor irațională, plină de fantasme, i se opunea frumusețea unei naturi „raționalizate", solare, cu divinități benefice, dintr-o altă mitologie. Dar popoarele germanice au rămas, se știe, cu tot zelul lor clasicizant, manifestat mai ales în redescoperirea artei Eladei, esențial „dionisiace", baroce, manieriste, într-un cuvînt neclasice în tot ce au realizat, și în „peisajul ideal" cu atît mai mult. Austria era mai receptivă la noul stil clasic. Una dintre cele mai cunoscute grădini în stil italian a fost cea construită la Insbruck, lîngă palatul Ambras, de către ducele Ferdinand pentru soția sa, Philippine Welser, fiica unor patricieni augsburghezi, cu care se căsătorise în ascuns, și se retrăsese la Ambras. Ambrasul devine un loc romantic datorită legendei

de dragoste pe care o ascundea. Grădinile palatului se aflau la poalele unui deal ; dintre acestea se distingea o grădină cu flori, înconjurată de coloane, în interior avînd fîntîni cu jocuri de ape, grote, un pavilion acoperit cu verdeață, pivniță pentru vinuri și un templu în cinstea lui Bachus. Dincolo de grădini urma parcul împodobit cu iazuri de pește, custi cu animale, partere dreptunghiulare ca niște covorase înconjurate de grilaje groase. Dacă voiau să guste din aventurile lui Teseu, vizitatorii se puteau rătăci într-un labirint în cerc, ce le oferea diverse surprize. După moartea frumoasei Philippine grădina a decăzut și multă vreme a fost părăsită. Reamenajată, astăzi ea este una dintre cel mai frumoase din Europa.

De un renume similar se bucurau și grădinile de pe Hradschi, de la Praga. Rudolf al II-lea, împăratul inteligent, dotat pentru arte, ambițios, contradictoriu, dorea și el să se compare cu marii printi ai Europei. La curtea sa erau invitați artiști, oameni de știință, printre care Johannes Kepler, prieten cu Rudolf al II-lea. Lor le dedică un „Wunderkabinett" (Cabinet miraculos). Pe Hradschi se afla și una din cele mai frumoase belvederi în stil renascentist. Tot aici cresteau plante exotice, precum granatul, portocalul, lămîiul și, la vremea aceea încă o raritate, laleaua. Se mai afla o grădină extravagantă, pavată cu material strălucitor, ce avea grote, oglinzi, instrumente muzicale și colivii cu păsări, amintind de porticul cu minuni de la Hesdin.

La Salzburg lucrează cam în aceeași epocă maeștri italieni, aduși de arhiepiscopul de Salzburg, pentru construcțiile castelului Hellbrunn și ale grădinii Mirabell. Curînd, Mirabellgarten devine un model pentru grădina rococo de mai tîrziu. Grădina Hellbrunn se caracteriza mai ales prin existența a numeroase

grote : grota florii, a oglinzii, a dragonului, a ruinelor. Păsări mecanice, acționate de apă, un dragon, ce iese din grota sa, bea apă și apoi se retrage, pietrele care amenință să se prăbușească peste vizitatori în grota ruinelor, sînt numai cîteva dintre surprizele acestei „meraviglioza" (minunată) grădini ce aparținea arhiepiscopului de Salzburg. Tot în parcul Hellbrunn, pe un teren stîncos, în pădurea cerbilor, era o scenă tăiată în piatră, pe care se reprezentau, pentru oaspeți, opere lirice și pastorale. Scena aceasta este considerată a fi precursoarea unei teme de mai tîrziu a grădinii baroce și clasice : teatrul de verdeață. Pe un deal împădurit era o belvedere care oferea deschidere spre Alpi ; în vecinătate, cîteva ermitaje cu capele confereau un aer romantic întregului complex.

Și ducele Wilhelm von Bayern a amenajat frumoase grădini la reședința sa de lîngă München, din care a mai rămas cea numită Curtea Grotei (Grottenhof). Nici ducele de Würtenberg nu a vrut să rămînă mai prejos și a amenajat la Stuttgart o grădină care poseda una din cele mai vechi oranierii din Germania. Ducii, episcopii, negustorii și bancherii germani și austrieci se întreceau în a-și spori gloria, ca oameni de Renaștere ce erau, prin construcții și amenajări de grădini, astfel că, pînă la urmă, fiecare oraș avea și o grădină care, treptat, va deveni publică.

Grădinile de modă italiană nu sînt singurele care pregăteau noul stil clasic-baroc al Europei ; mai trebuie luate în seamă cele olandeze, care, dacă nu introduc ele tema parterului cu flori, îi întăresc poziția. Nimic mai olandez decît o suprafață netedă, cultivată cu flori de diferite culori, împărțită de o rețea de canale în compartimente, ca un batic fru-

mos colorat. Tema canalelor este în aceeași măsură specific olandeză, dar și franceză, ca și aceea a parterelor cu flori. Din grădinile olandeze lipsesc crîngurile, pîlcurile de copaci sau copacii izolați, umbra oferind-o frunzișul umbrarelor ușoare ; lipsesc terasele, lipsește adică un stil arhitectonic, predominantă fiind aici geometria spațiului plat. Balustradele fine din lemn sînt aproape singura podoabă auxiliară a acestor grădini : ele înconjură straturile cu flori, mărginesc aleile, iar acolo unde drumurile se încrucișează apar porți arcuite, variante ale balustradelor, construite din grilaje și lemn sculptat în motive renascentiste.

În Anglia, unde există o puternică tradiție grădinărească începînd din evul mediu, o dată cu pătrunderea influențelor italiene prin filiera franceză încă la sfîrșitul secolului al XV-lea, arta grădinii va evolua. Apar și aici partere și platbande pentru decorarea cărora se folosește nisipul, prundișul, oasele de oaie sfărîmate, țigla. Din acestea se realizează panglicele parterelor, dar mai ales embleme. Din cauza războaielor însă, arta grădinilor întîrzie să-și manifeste în Anglia un stil deosebit. La începutul secolului al XVI-lea, cardinalul Thomas Wolsey, ministrul regelui Henric al VIII-lea, dorește să amenajeze la Hampton Court, la sud de Londra, o grădină grandioasă cu elemente italiene. Aici se organizau serbări cu reprezentații carnavalești pentru acel rege împodobit cu briliante, ca un Trimalchio englez. În drama *Henric al VIII-lea,* Shakespeare prezintă un astfel de spectacol în grădina lui Wolsey. Grădina era și locul unde cardinalul se retrăgea să mediteze la treburile politice sau la problemele matrimoniale ale regelui, căruia papa îi respingea cu încăpățînare divorțul de Caterina de Aragon ; și pentru că nu a reușit să-l ajute pe rege, cardinalul Wolsey

și-a dat demisia și a dăruit reședința sa regelui, iar acesta a trimis aici pe toate cele cinci soții ale sale să-și sfîrșească zilele. Palatul și grădinile se oglindeau în Tamisa ; tot aici era și un munte artificial străbătut de aleile-serpentine ce urcau spre vîrful muntelui și care erau tivite cu garduri vii. Sus, pe creștetul muntelui, se afla un foișor destinat odihnei și contemplării panoramei peisagere. Dispăruseră dintre temele medievale aleile acoperite cu verdeață, bolțile din trandafiri și viță de vie și apăreau, în schimb, partere cu flori, helești și chiar automate hidraulice. Arta hidraulică însă era foarte primitivă, apa pentru iazul cu pești și udatul florilor fiind adusă în butoaie din Tamisa, noaptea, ca în vechiul Egipt. În vremea Elisabetei I, fiica lui Henric al VIII-lea, cum se știe, Francis Bacon scria, de data aceasta ca grădinar, un *Essay of Gardens* (Eseu despre grădini). Cu tot zelul său de a introduce ceva nou în grădina engleză, Francis Bacon rămînea fidel ideii grădinii de formă pătrată, împodobită cu straturi tivite cu garduri vii, înconjurată de ziduri, bolți, coloane, adică în cel mai curat stil medieval.

Dacă am vrea să știm ce flori se cultivau în vremea aceea în Anglia și în Europa, pentru aceasta avem mărturia lui Shakespeare, în a cărui grădină de la Stratford-upon-Avon creșteau trandafiri, lavandă, panseluțe, măceș, violete, rozmarin, narcise, stînjenei, crini, magnolii, rododendroni ș.a.m.d. Datorită relațiilor diverse ale Elisabetei I cu numeroase țări, în Anglia se aclimatizează acum multe plante sudice : granatul, piersicul, smochinul. Și în Franța florile aveau mai mult succes decît avuseseră în grădina renascentistă italiană. În tratatul de grădinărit datorat lui Olivier de Serres, intitulat *Théâtre d'agriculture* (Teatrul agriculturii) și apărut pe la 1600, se menționează faptul că plăcerea dată de flori este

asemănătoare muzicii. El recomandă lavanda, buxusul și mirtul pentru borduri, precum și alte flori divers colorate, dar de înălțime mică, pentru decorarea spațiilor păstrate înconjurate de platbande. Cunoscuți pentru rolul jucat la curtea Elisabetei I, Robert Cecil, lordul de Salisbury și lordul Pembrocke posedau vile cu grădini rafinate. Vila lordului de Salisbury era alcătuită din trei aripi și se afla într-o curte înconjurată de grilaj și balustrade ; o alee între două suprafețe de iarbă tunsă ducea spre vilă. În spatele vilei se afla grădina mărginită de ambele părți de terase în stil italian. Lordul Pembrocke avea și el o grădină cu partere brodate, bazine, terase și grote după moda franceză și germană a timpului. Spațiul întins era specific englez. Grădina era doar o suprafață redusă și exprima dorința insularilor de a se sincroniza cu Europa. Se remarcă în întreaga Europă, nu numai în Anglia, o tentație de a mediteraniza grădina prin cultura unor plante sudice (dafini, chiparoși, portocali) și prin aceasta de a o deosebi de peisajul autohton ce se exprima în parcul întins care, de obicei, completa compoziția. Englezii își vor găsi stilul propriu în secolul al XVIII-lea, în parcul peisager.

Grădina barocă

Secolul al XVII-lea a fost clasic pentru francezi și baroc pentru restul Europei.
Grădinile Renașterii purtau în ele pe de o parte „vîrsta" barocului aristocrat, baroc din care se naște orice clasicism, iar pe de altă parte vîrsta „barocului burghez" în care sfîrșește orice clasicism.
Citind cu atenție *Hypnerotomachia Poliphili* (Visul lui Polifil) [1], cartea de căpătîi a grădinii renascentiste, întrevedem, după unele elemente, unde va duce această grădină concepută atît de riguros matematic. Mulțimea compartimentelor care în schiță par ordonate, logic organizate în funcție de cercuri și axe radiale, dau senzația de multiplicitate haotică ce nu poate fi percepută ca unitate decît pe hîrtie. Un anume constructivism specific baroc transpare din cartea lui Colonna și chiar tentația spre „concetti", adică spre unirea contrariilor. Grădina lui Venus are o ornamentică madrigalescă, polifonică.
Oricît de clasică s-ar voi, grădina, în esența ei, este o artă barocă atunci cînd trece stadiul de „courtille", care, cum menționam, era compusă dintr-o pajiște cu o fîntînă în mijloc, o bancă, cîteva bolți și labirinturi de buxus pe margine, închisă între ziduri înalte, cu alte cuvinte, o imagine pămînteană,

a austerului Eden biblic. Închisă între ziduri, grădina este, în același timp, *deschisă* pe verticală, cu alte cuvinte „vulnerabilă" de a deveni barocă. Este și *picturală* prin jocul de culori, de linii care nu pot fi numai drepte, chiar dacă se tinde spre o imagine „cubistă" uneori. Oricît de plină de lumină, ea are și părți întunecate, unde lumina se strecoară ușor, ca în pictura lui Leonardo da Vinci. Și oricît de simplă, o grădină are nevoie de materie, de apă, de vegetație, de lumină : or „lăcomia de materie" este, după Eugenio D'Ors, însuși semnul distinctiv al barocului. De ce a fost numită totuși grădina renascentistă clasică ? Pentru că este o compoziție dominată perfect, cu părți simetrice subordonate unele altora, echilibrată, construită în funcție de niște axe riguros trasate. Dar cînd geometria era intenția creatorului ei, de multe ori „fantezia" naturii îi scăpa de sub control. Acolo unde este multă apă, barocul se instalează de la sine, pentru că apă înseamnă mișcare, multiplicare, dedublare, iluzie. Dar și „clasicul" pămînt, transformat în terase, nu mai este decît o „armonică de linii", o formă barocă. Grădina are o existență patetică pentru că trece prin anotimpuri, prin furtună, ploaie, soare, murind și renăscînd în fiecare an. Fascinația mitologiei marine, mitologie care a umplut grădinile baroce și clasice cu figura lui Neptun, cu tritoni, nereide, delfini, balene, monștri de tot felul, apărea chiar în *Visul lui Polifil* : „Am văzut venind spre mine zei marini care se înclinau zeului Amor. Mai întîi bătrînul Neptun cu barbă indică, răvășită, cu tridentul în mînă și urcat într-o ambarcațiune trasă de două balene ; în jur tritoni în cochilii de melci de mare răsucite în mii de feluri. Ei aveau buciumuri și cornuri cu care produceau un zgomot așa de mare, că făcea să răsune aerul peste tot. Acești tritoni erau înso-

ţiţi de o multitudine aproape infinită de nimfe, nereide urcate pe delfini frumoşi.... Schimbătorul Proteus venea tras de cai marini... Pescarul Glaucos, monştri jumătate cai, jumătate peşti, sau jumătate peşti, jumătate oameni plonjau în apă sau săreau la suprafaţa mării albă de spumă ş.a.m.d." [2]. Dar să lăsăm ca *Visul lui Polifil* să rămînă cartea grădinii clasice, pentru că grădina barocă a avut ca model literar o altă operă, scrisă cu 100 de ani mai tirziu, anume grădina Armidei din poemul *Ierusalimul eliberat* al lui Torquato Tasso, apărut în 1575, adică după ce epoca barocului înflorise deja în Italia (1520—1560), după opinia lui Heinrich Wölfflin [3]. Ca şi grădina lui Venus, cea a Armidei era situată pe o insulă, în ocean, izolată de lume, ca orice loc al preafericiţilor, accesibilă unor iniţiaţi. Mai mult, grădina Armidei se afla pe vîrful unui munte şi era închisă între zidurile unui palat de formă labirintică. „Rotund palatul e .. spre miezul lui / E-nchisă între ziduri o grădină / Cum mai bogată nu a fost şi nu-i. / Întortocheate galerii se-mbină / În jurul ei, căci demoni, fauni şui / De ciudăţenii o voiră plină. / Păzită de asemeni încîlceală, / Năuntru nu-i pătrunzi nici din greşeală" [4]. După ce descrie porţile „mii", cu ferecături de argint, porţi ce despart palatul de lumea profană şi după ce compară palatul cu „Meandre-n joc sucit pieziş" (a se vedea „serpentinata", caracteristica de bază a barocului şi manierismului), poetul se opreşte asupra imaginii grădinii „Ieşind din aste încîlcite căi, / Grădina mîndră îşi iveşte-n faţă / Havuzuri mari cu ape în văpăi, / Un rîu şi flori şi arbori şi verdeaţă, / Coline, peşteri şi umbroase văi" [5]. Ca în orice grădină ideală, hesperidiană, şi aici, cînd un fruct prea copt cade, altul apare în ram, vita de vie şerpuieşte prin copaci încărcată de struguri, smochinul şi mărul ro-

desc continuu, păsările umplu văzduhul cu cîntece de iubire în care, în bună tradiţie medievală şi renascentistă, reamintesc îndrăgostiţilor : „Culegeţi rosa, deci, în zori cînd are / Sublime frumuseţi să vă dezmierde" [6], totul pare cuprins de o „furor" universală a iubirii : „Şi marea şi pămîntul prind simţire / Topindu-se-n suspine de iubire". În grădina barocă a Armidei „Sălbăticia şi orînduiala / În locuri şi-n podoabe par fireşti, / Căci Firea parcă-ar imita migala, / Jucîndu-se, a artei omeneşti" [7]. Sîntem în plină estetică barocă. Baltazar Gracian scria în *El Criticon* (Criticonul) : „Arta e complementul naturii şi o a doua fiinţă care o înfrumuseţează la culme şi caută chiar s-o întreacă în lucrările ei. Se fălеşte c-a adăugat o altă lume artificială celei dintîi, înlocuieşte îndeobşte neglijenţa naturii, desăvîrşind-o în totul, şi fără acest ajutor al artificiului ea ar rămîne incultă şi grosolană" [8]. Grădina este întotdeauna „o rînduială a sălbăticiei", artă care se opune expres naturii, dar această orînduială se face după unele principii atunci cînd este vorba de o tendinţă clasicizantă şi după altele cînd tendinţa este barocă sau manieristă : într-un caz este predominantă geometria liniei drepte, în altul geometria meandrelor, geometria serpentinatei.

Unele teme barochiste ce apar şi în grădina clasică (apa, labirintul de verdeaţă, insula, teatrul de verdeaţă) proliferează în grădina barocă, se înmulţesc obositor de mult. Grădina barocă are o expresă tendinţă cumulativă. Artele nu au fost poate niciodată mai aproape de acel „ars una" (arta e una) ca în grădina barocă, unde se interferează structural pentru alcătuirea unui tot : îmbinarea nuanţelor de verde, a culorilor florilor în broderia parterelor, se interferează cu sculptura copacilor tăiaţi sau obligaţi să-şi dezvolte coroanele în forme arhitecturale, şi cu mu-

zicalitatea zgomotoasă a apelor. Aici, în grădina barocă, întîlnim „peisaje muzicale" și „picturi poetice". Grădina este ea însăși un teatru, iar teatrul de verdeață apare ca o formă de „teatru în teatru" într-o altă artă decît cea dramatică. Totul se află sub semnul relativului : culorile foioaselor (mai des cultivate în grădina barocă decît în cea clasică) care din verde devin roșii, galbene, ruginii, obiectele care, supuse efectelor optice ale perspectivei, păreau mai mari decît în realitate, sau mai mici, mai departe sau mai aproape, aleile invadate de frunzișul copacilor care le mărginesc, și care pot și ele părea mai lungi decît sînt sau mai scurte. Totul este o iluzie : ordinea pare dezordine, închiderea deschidere, finitul infinit, vigurosul fragil. Și astfel grădina se transformă într-o sumă de paradoxuri, într-o poezie concettistă, în care chiar flacăra se poate îmbina cu apa, atunci cînd soarele se reflectă pe suprafața bazinului, și cerul cu pămîntul cînd este privit în apă ; păsările pot înota în fundul apei, iar peștii zboară printre ramurile copacilor ca în poeziile poeților barochiști. Reflectată în oglinda apei, grădina apare neclintită, mișcătoare, curgătoare, poate dispărea, totul este relativ, în funcție de starea suprafeței reflectante. Grădina se voia, ca și scena, o altă lume, în care se putea întîmpla ceea ce în realitate nu putea avea loc. Ca și scena, grădina propune obiecte care nu sînt în natură : grote artificiale, surprize de tot felul, labirinturi, jocuri ingenioase de ape și mai ales scări care, cu forme uneori bizare, respectă și ele principiul serpentinatei. Baletele care se reprezintă în teatrele de verdeață sînt doar o „iluzie în iluzie" ; multe din ele aveau, de altfel, ca decor grădina vrăjită a lui Circe, zeița patroană a metamorfozei. Statuile al căror număr se mărește pe măsură

ce înaintăm în timpul baroc conduc în lumea complicată a mitologiei greco-romane, alături de care se insinuează treptat mitologiile exotice. Apare o estetică a halucinării conștient concepută : multe pavilioane sînt acoperite cu oglinzi care multiplică imaginile primite din afară, fragmentele de peisaj ; altele sînt decorate cu motive vegetale, încît natura este prezentă și ca „artă absolută", ca artificiu absolut. Grota și insula sînt scene unde se dau spectacole, sau sînt ele însele ca niște artificii spectaculoase ale naturii, transfigurate de imaginația artistului. Teatrul pe apă, reapărut în baroc, era o temă importantă încă în grădina lui Hadrian, la Tivoli. Multe decoruri ale baletelor ce aveau ca personaje pe Circe, Armida, Alcine, prezentau o insulă separată, înconjurată de flăcări sau de apă. Insula devine scenă de teatru, iar scena, separată de spectatori, pare o insulă [9]. Aluzia la metafora teatrului este obsedantă. Grădina, teatru al naturii, este o iluzie, pentru că ea poate dispărea o dată cu venirea iernii, așa cum un spectacol dispare după reprezentare. Fugacitatea este elementul comun reprezentării teatrale și grădinii, un spectacol gigant care se montează după același scenariu. Peisajul este tot mai mult cucerit de scenă la Florența, la Versailles, în grădinile baroce austriece, germane. Fantasticul este introdus în cotidian, grădina devine un spectacol care invită la meditație asupra liniei de demarcație între iluzie și realitate, ea ne introduce în vis fără a ne separa de real. În baroc, spectacolul grădinii este astfel regizat încît să copleșească, să producă „meraviglia", să obosească.

Eliberarea treptată de legile arhitecturii se făcea în grădina clasică fie prin compoziții noi în care grădina se pierdea în parc, fie prin perspectivele anume create să ducă în peisajul înconjurător, să dea ilu-

zia infinitudinii. În grădina barocă, magnifică, dar închisă, decorativul tinde să estompeze total perspectiva spre exterior, ca și desenul arhitectural, ca în cazul clădirilor baroce. Atenția este atrasă nu de perspective, ci de vegetația abundentă, de multitudinea boschetelor înflorite, a zidurilor de verdeață, a labirinturilor, de arteziene, cascade, plante exotice, statui, pavilioane. În fond, grădina renascentistă nu se schimbă prea mult ca arhitectură în baroc ; impresia pe care o produce este alta. Ea provoacă multisenzorial și se opune raționalizării spațiului și a formelor care-l umplu.

Grădinile baroce se înscriu într-un timp variabil, înainte și după Versailles ; unele dintre ele anunță grădinile Versailles, altele se dezvoltă ulterior sau paralel cu amenajarea lor. Versailles n-ar fi putut apărea fără întinderea, teatralitatea grădinilor care l-au precedat, dar, odată apărut, a avut o stilistică proprie.

Transformările pe care grădina renascentistă le suferise ca să devină barocă s-ar putea rezuma la cîteva : amploarea, expansiunea decorativului, exploatarea complementarității artelor, intruziunea elementului exotic, caracterul teatral, folosirea excesivă a temei apei, multiplicarea planurilor, preferința pentru linia curbă, pentru „serpentinată" și pentru mișcarea ritmică a treptelor și a scărilor, înlocuirea liniei drepte cu compoziții spiralate. Grădina vilei Aldobrandini de la Frascati, grădina de la Caprarola sau grădinile familei Borghese de la Roma, pentru care a sculptat Lorenzo Bernini, sculptor prin excelență baroc, sînt numai cîteva din numeroasele creații barochiste de dinainte de Versailles.

Peisajul natural al Italiei, mai ales cel sudic, este un peisaj baroc : denivelat, contorsionat, copleșit de

vegetația agresivă ce cu greu poate fi stăvilită de linii, un peisaj impregnat parcă de senzualitatea specifică oamenilor care trăiesc aici. Natura exterioară și cea umană cer aici barocul ca stil.

În Lago Maggiore, cele două renumite insule, Isola Madre și Isola Bella, erau parcă predestinate spectacolului baroc al grădinii. Jean Paul numea Isola Bella „Thron des Frühlings" (Tronul primăverii). Este o insulă-grădină a florilor și a speciilor celor mai decorative de arbori. Aici cresc parcă în libertate chiparoși, stejari, dafini, araucani, segovia, dar și camelii, azalee, rododendroni, nalbe etc. În mijlocul insulei terasate se află un palat tăcut, în fața lui un parter, pe care răsar din loc în loc palmieri, iar în spate un covor de iarbă, plantat din loc în loc cu chiparoși. De departe, Isola Bella strălucește ca un vapor acoperit cu flori sau, mai curînd, cu grădinile ei terasate, amenajate pe o stîncă altădată stearpă, ea apare ca o reînviere a grădinilor suspendate ale Semiramidei, sau a „grădinilor pe apă" ale aztecilor. În 1632 au început lucrările la această grădină formată din 10 terase ce se îngustează spre platforme superioare ; ele sînt mărginite de balustrade, vase și statui. În timp ce în alte părți ale Italiei vara florile parcă mor de căldură, aici, în paradisul înconjurat de apă, parcă și-ar fi găsit refugiul. Grădina întreagă este concepută ca o legătură între apă, pămînt și cer ; culorile ei strălucesc uneori în lumina sudică, alteori sînt estompate de ceața alburie ce plutește deasupra lacului. Grădina pe apă ce aparținea prințului Carlo Borromeo este o „formă absolută" a barocului italian postrenascentist.

În Franța, după războaiele religioase, castelele încep să se refacă, punînd preț pe elementul decorativ pe care-l îndrăgiseră la italieni. Din această epocă putem menționa grădina hotelului Luxembourg de la

Paris, construită de Maria de Medici după modelul grădinilor italiene baroce. O adevărată înflorire însă a grădinilor franceze s-a produs după Versailles. Căci Versailles-ul a fost, într-adevăr, un moment de referință. Versailles a impus un nou stil de viață în Europa, un stil complicat, obositor, dar care avea un scop nobil : introducerea frumuseții și a bunului gust în viața cotidiană, în orice gest, relație, impunerea unui cod de maniere elegante care cerea rafinament, subtilitate, inteligență, grație, măsură și care nu era altceva decît codul cavaleresc seniorial din Renaștere practicat de un popor rafinat. La Versailles toată lumea se comporta ca într-o operetă, iar viața avea armonia și ritmul pasului de menuet. În acest spațiu păgînizat, plin de divinități antice, curtea se împărțea în două categorii : Regele Soare și... curtenii săi, care, se știe, îl adulau cînd era de față, dar rîdeau, în spate, de perucile pudrate, hainele lui înzorzonate, de apetitul său donjuanesc. Dar cu cît erau mai prefăcuți, cu atît mai subtili trebuiau să fie curtenii lui Ludovic al XIV-lea, și această artă a subtilității rafinate a cuprins pînă la urmă toate manifestările vieții lor. Spre sfîrșitul domniei, regele însuși a obosit de atîta lux și a construit, în apropiere de Paris, la Marly, într-o vale ascunsă între dealuri, un ermitaj, la început un palat simplu, care apoi însă a cedat gustului pentru complicat, cu alte cuvinte barocului.

Regele Soare sau Regele-păun (păunul devine simbol al barocului)[10] era el însuși un personaj înclinat spre exces, spre emfază.

Ceremonialul de la Versailles a început să fie imitat și la alte curți europene : politețea, ipocrizia, gustul pentru „împăunare" al monarhilor, conților, ducilor, viața ca spectacol devin noul mod de existență al Europei civilizate. Elevii lui Le Nôtre

erau invitați peste tot. Se spune că însuși Le Nôtre a fost chemat în Anglia, dar nu se știe dacă a mai ajuns sau nu acolo. Oricum, elevii săi au ajuns să lucreze și pentru Petru cel Mare, Petrodvoreț ul fiind un Versailles al rușilor. În 1651 André Mollet era maestrul grădinar al reginei Suediei. În Spania lui Filip al V-lea, la Granja, celebra grădină de lîngă Aranjuez, era transformată după moda cea nouă. În Germania, grădinari francezi amenajează Nyphenburg-ul, grădina Herrenhausen de la Hanovra, introducînd stilul „à la française" și în spațiul germanic. Cel mai interesant fenomen de resurecție a grădinii clasice franceze în variantă barocă germană se va petrece mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, în vremea legendarului Ludwig al II-lea al Bavariei (mare admirator al lui Ludovic al XIV-lea), care a voit să creeze un nou Versailles la Linderhof.

Ceea ce n-au înțeles toți imitatorii grădinilor de la Versailles a fost faptul că o capodoperă ca aceea putea fi imitată, dar nu și repetată. N-au înțeles spiritul parcului Versailles : anume că toate acele elemente, cele mai multe împrumutate sau moștenite, extrem de numeroase și variate, au fost organizate într-o construcție atît de unitară, încît Versailles era, cum scria un comentator, „o tablă de șah".

Italienii au rămas credincioși stilului lor arhitectonic, grădinilor construite „au mur", stil favorizat de relieful specific, cum observam mai sus, de terenul predominant deluros și stîncos.

În Anglia, clima și tradiția, o anume fidelitate față de primele lor modele — cele italiene — nu au putut face mari concesii stilului geometric francez și nici grădinii baroce. Englezilor nu le plăcea să se afle pe scenă, ei mergeau în grădină ca să se plimbe,

de aceea puneau mare preț, în continuare, pe aleile acoperite cu prundiș și nu cu iarbă, pentru că aceasta menținea umezeala și mai ales, contrar perspectivelor franceze ce se deschideau spre peisajul înconjurător, englezii închideau la ambele extremități promenadele prin garduri vii, pentru a le adăposti de vînt. Ei au continuat încă multă vreme arta topiarică și „nemora tonsilia"; treptat însă introduc în grădinile lor și statuile de marmură și de bronz. Influența franceză s-a simțit mai ales în vremea lui Carol al II-lea (1660—1685); acesta, trăind o vreme în exil la Saint-Germain, la întoarcere a adus la Londra gustul pentru grădina à la Versailles. El este cel care îl solicitase pe Le Nôtre pentru a restaura la Hampton Court grădina ce aparținuse lui Wolsey.

Germania deține locul de frunte în istoria grădinilor baroce; celebră este grădina arhitectonic-barocă Herrenhausen din Hanovra, creată din dorința prințesei Sofia de a rivaliza cu pompa curților franceze. Grădina combină stilul renascentist italian cu cel francez, contesa Sofia de Hanovra fiind, în urma călătoriilor sale în Italia și Franța, fascinată de stilurile ambelor țări. Această „Kurfürstin" de Hanovra, nepoata lui Iacob I, născută în Olanda și devenită soția arhiepiscopului de Osnabruk, călătorea în 1664—1665 în Italia și era încîntată de grădinile Romei. Pe de altă parte, păstra încă vie amintirea lanurilor cu flori olandeze, din țara natală. Imensele partere de la Versailles, pe care-l vizitează în 1679, îi întăresc unele planuri grădinărești pe care voia să le realizeze la Hanovra. Altfel, ea era destul de critică la adresa francezilor care „sileau" copacii să ia forme impuse de artiști. De aceea stilul grădinii sale, ce se întindea pe 50 ha, nu apare prea bine conturat, se pare însă că a în-

vins mai curînd „impresia italiană", deși principesa era conștientă că la modă erau atunci rochiile, moravurile, blănurile, mîncărurile și... grădinile à la Versailles. Grădina, opera unui francez, pe nume Charbonnier, elev al lui Le Nôtre, a fost realizată în etape succesive. Concepută ca un dreptunghi, grădina avea spre sud un rond, înconjurat de un canal, ca în Olanda, „ca o lună plină între nori". Aleile principale sînt trasate ca două axe, una mediană și una transversală. Celelalte alei duc spre diferite puncte arhitectonice, dintre care celebru era un pavilion construit de Sofia în cinstea filosofilor. Se știe că Leibniz era unul dintre partenerii de conversație ai acestei contese învățate. Iazul de pește, parterele cu flori, un teatru de verdeață, unde se asculta muzică, se reprezentau opere și balete, completau decorul grădinii. Aici și-a compus Händel multe dintre operele sale, fiind Hofkapelmeister (capelmaistru șef) al prințesei, unele dintre ele fiind intitulate *Wassermusik* (Muzica apei) și *Feuerwerksmusik* (Muzica focului de artificii). Prințesa iubea muzica și-i plăcea nu numai muzica lui Händel, dar și aceea a artezienelor la care lucraseră meșteri în arta hidraulică, aduși din multe părți ale Europei. În ale sale *Gedanken über die Herrenhausen Werke* (Gînduri despre operele de la Herrenhausen), Leibniz scria despre aceste amenajări de ape, realizate cu toate greutățile întîmpinate în aducerea apei de la distanță, că Herrenhausen trăia prin fîntînile sale, că Sofia era o fire energică și jocul acesta de ape corespundea parcă temperamentului ei. În grădina sa se întîlneau cei doritori să vadă spectacolul apei sau focurile de artificii, îndrăgostiții de muzică, dar și oamenii de afaceri. „Grădina este viața mea", mărturisea prințesa care a și murit, în 1714, în grădină, din cauza unei crengi

de copac sau a unui băț răzleț. Printre statuile mitologice, ca aceea a frumoasei Oreithya, răpită de Boreas, de nimfe și zei, se află și două statui ale Sofiei, această Semiramis din Hanovra care și-a sfîrșit viața, ca și patronul grădinii, Sfîntul Foca, în grădina creată de ea.

În Austria, parcul Schönbrunn a fost conceput ca un simbol al absolutismului, al magnificenței lui Iosif I (1678—1711) care a construit palatul și grădina în vremea cînd, în Franța, domnea Ludovic al XIV-lea. Așa cum se prezintă însă astăzi, parcul a fost reorganizat în 1775 de Adrian von Stekhoven, în timpul domniei Mariei Tereza, cea care a făcut din Viena un oraș înconjurat de grădini luxoase, „o mare grădină înconjurată de grădini", cum scria Hugo von Hofmannsthal. Aleile mărginite de arbori tăiați în partea coroanei, organizate geometric, marele parter cu broderie florală care pune în evidență fața palatului, amintesc de stilul clasic francez. Urmărind aleea principală ce se desprinde din parterul sudic, se ajunge la celebra fîntînă a lui Neptun ; în spatele fîntînii, pe un deal, se află o glorietă sub formă de portic, opera lui Franz Anton Zauner, împodobită cu statui, glorietă din care se poate admira parcul și, mai departe, peisajul, pînă la Alpi. Ca și porticele romane, glorieta de la Schönbrunn este pictată în interior ; remarcabilă, în această pictură murală, este imaginea zeiței Thetis care-l imploră pe Neptun să-l ajute pe Ahile, călător pe mare. Dintre temele arhitectonice care decorează parcul, amintim, aproape de un obelisc impunător, o ruină romană, semn al preromantismului în care ne aflăm deja. Nu departe de ruină se găsește o fîntînă foarte frumoasă (Schöner Brunner), iar alături de fîntînă o grotă care adăpostește statuia nimfei

Egeria. O grădină zoologică și o seră de palmieri ce amintește de tradiționalele oranjerii din spațiul francez, dar mai ales cele 44 de statui ce împodobesc aleile laterale contribuie la impresia de fast și măreție a acestui parc care voia să rivalizeze cu marile parcuri franceze, cu Versailles-ul în special.

În extremitatea vestică a Europei, în Portugalia, țară cu o istorie și o geografie aproape necunoscute chiar europenilor, grădina barocă ia forme specifice țărilor ce s-au aflat sub dominație orientală. Portugalia era oarecum ruptă de Europa și păstra vie moștenirea romano-arabă ; pe de altă parte, acumulase numeroase elemente de cultură din țările îndepărtate, din Orient sau din America, cu care avea legături comerciale strînse. Deși în apropierea Spaniei (sub dominația căreia s-a aflat o scurtă perioadă), Portugalia avea, în secolul al XVII-lea, un profil cultural individual. În materie de grădini, de exemplu, Portugalia nu cultiva grădinile-patio. În micile grădini interioare, denumite „alegretes", întîlnim teme specifice portugheze, precum aceea a bazinelor terasate. În spatele sursei de apă se află de obicei o clădire sau un perete acoperit cu ceramică colorată, cu acele „azulejos" aduse de arabi în Europa. La început simple, aceste azulejos au fost apoi decorate cu flori, păsări sau arabescuri în culori vii, ca să suplinească lipsa florilor în grădină, în sezonul foarte cald. Atît de importantă era maniera în care se foloseau ca piese de decor aceste azulejos, încît ele determinau specificul unei grădini. La „Quinta de Azulejos", din Lumiar, nu se aflau decît ziduri acoperite de azulejos, apă și bănci, destul însă pentru a crea impresia de decorativ încărcat, cu alte cuvinte de

baroc. O altă grădină va încerca și ea să imite faima Versailles-ului, fără prea mult succes însă : grădina palatului regal din Quiluz care a fost mai curînd baroc italiană decît franceză. Ea amintea de vila Lante, nu de Versailles.

Am spus că barocul renascentist italian și cel postclasic francez sînt forme de baroc aristocrat, de curte. Celălalt baroc este barocul burghez sau chiar rural, care s-a manifestat în Germania, dar mai ales în Olanda. Țările de Jos erau numite de englezi, ironic, „mlaștinile de jos", și toată Europa aristocrată privea cu oarecare dispreț viața monotonă a acestui popor de negustori, care smulsese cu trudă pămîntul apei. Casa olandezului bogat nu era un castel, ci o locuință confortabilă, cu ferestre mari, prin care să pătrundă lumina și căldura soarelui, cu pereții acoperiți de picturi ce reprezentau flori, fructe, peisaje. Nu dispunea de mult spațiu în jur, pentru că pămîntul era foarte scump aici, dar în acest spațiu redus, olandezul manifesta reținere și modestie în tot ce făcea (biserica lui era simplă, slujba religioasă fără muzică, deoarece lupta împotriva curților imperiale îl făcuse să privească cu suspiciune orice pompă), își manifesta toată fantezia în crearea de noi forme. Barocul lui are la bază parcă un fel de a privi lumea prin lentile : pe un spațiu mic, microscopul arată o infinitate de forme. Olandezii mai aveau și un fel de pasiune specială pentru considerarea anatomică a lumii. Apar în epocă *Anatomia omului, Anatomia lumii, Anatomia melancoliei, Anatomia abuzurilor* și alte anatomii. Și grădina olandezului este tot o anatomie sau un obiect privit prin lentilă. Pe spații reduse se încearcă o cumulare de diverse teme grădinărești, care, la popoarele din jur, se întindeau pe suprafețe imense. Grădina privată olandeză, formă specifică a barocului burghez, imitată în Germania, dar și în alte țări, mai ales în secolul nostru, ne amintește de grădina privată a japonezului care nu trebuie să fie mare ca întindere, ci să creeze doar iluzia măreției și multiplicității naturii.

Europa secolelor XVI—XVII și XVIII a fost o lume a contrastelor : afirmarea raționalismului era dublată de cea a misticismului militant ; cultului aristocratic al măreției i se opune cultul burghez al vieții casnice, internaționalismului catolic i se opune naționalismul monarhilor, ortodoxia religioasă trebuia să înfrunte libertatea de gîndire, iezuiții aduseseră toate artele în biserică, iar calviniștii le excludeau. Cele mai surprinzătoare speculații științifice se nasc paralel cu rafinarea ocultismului. Barocul european este un stil de viață, de gîndire, de politică și de artă în care coexistă toate opozițiile. Grădina barocă în esența ei, devenită clasică și iar barocă, ajunsese în această epocă la înflorirea și demnitatea ei majoră. Epoca barocă este epoca privilegiată a grădinii europene. Tot ceea ce a urmat după această epocă a contribuit la confuzia stilistică, la criza ce va duce la decadența ei [11].

Grădina „clasică" franceză. Versailles

Creația „orașului-palat", cum a fost numit complexul de la Versailles, cel care readuce în Europa secolului al XVII-lea măreția parcurilor persane, relevată de istorie sau de poveștile arabe, și care impune, totodată, stilul de grădină așa-zis clasic-francez, grădina nu opusă, ci *deosebită* de cea clasic-renascentistă italiană, s-a realizat în etape succesive și a fost precedată de alte cîteva parcuri care au pregătit capodopera genului. A existat mai întîi o pregătire practică, în sensul că alte grădini, alte parcuri, achiziționînd treptat elemente din arta italienilor sau recuperînd teme ale grădinăritului roman, au pregătit treptat noul stil. Cum menționam deja, în Franța s-au amenajat grădini clasice în stil italian care, chiar dacă nu posedau o compoziție unitară, pe care modelul lor o avea, importantă era familiarizarea cu noua estetică, potrivit căreia grădina este o artă cumulativă care folosește elementele peisajului natural în structuri artistice ce se opun acesteia. Noua grădină nu mai ținea neapărat, ca în Renașterea italiană, de arhitectura palatului, dar nici nu se detașa complet de aceasta. Europeana „pairidaesa" corespundea, în multe privințe, idealului estetic al epocii : frumusețea se

află în fantezia rațiunii, dar și dincolo de ea. Barocul francez era clasic. „Astfel, de la început putem fi siguri că barocul francez va fi altfel decît cel italian. El va fi mai împănat cu elemente ale Renașterii. De aceea va fi considerat uneori «clasic» în diversele manuale de istoria artei, unde se vorbește de el ca de un «âge classique»" [1].

Societatea franceză evoluase, grație epocii de oarecare stabilitate politică și pace, în sensul cultivării vieții rafinate de curte ; apare gustul pentru tihna trăită la modul superartistic. Castelele-fortărețe încep să se transforme în curți princiare și, cum nu se putea schimba prea mult arhitectura lor, „noutatea" intra în palat prin decorativul interioarelor și prin amenajarea împrejurimilor. Galanteria, jocurile de societate, serbările de tot felul, ceremoniile, reprezentările teatrale foarte spectaculoase definesc noul stil de viață nobiliar. Cum observam, teatrul baroc are ca decor grădina unde se petrec de obicei episoadele erotice, iar grădina are ca temă indispensabilă „teatrul de verdeață" [2]. Prin decorativul statuar ea devine o „scenă" a miturilor, pe care prezența lui Apolo, Paris, Mercur, Hercule, Diana, Neptun, Ceres, Caliope sau a unor personaje din istoria Romei o animă cu poveștile și evenimentele niciodată uitate. Călătoriile în Italia, la Florența și la Roma mai ales, aduc în Franța fie nostalgia antichității, fie orgoliul de a rivaliza cu viața civilizată a negustorilor, bancherilor și regilor italieni. Modelul de invidiat devenise nu grădina D'Este, prea barocă, prea aproape de păcatul excesului, al iraționalului, ci grădina Boboli, de lîngă Florența. „Giardino Boboli" aparținea palatului Pitti, construit în secolul al XV-lea, la poalele unui deal. Panta dealului fusese transformată într-o succesiune de terase îngustîndu-se spre vîrf, care urcau

pînă la o belvedere, astfel că imaginea de ansamblu era aceea a unui triunghi ce are la bază palatul, iar în vîrf o belvedere. Terasele ce posedă bazine cu apă sînt unite printr-o alee centrală care merge spre vîrf și alte alei laterale ce se dispersează în poteci ascunse printre stejari, lauri și arbuști sudici. Într-o latură a grădinii se află un bazin cu o insulă artificială, bazin unit printr-o alee cu aleea principală ce ducea spre vîrful dealului. Alte fîntîni, statui, arbuști tăiați în forme geometrice completau decorativul grădinii Boboli. Caracteristica acestei grădini era aceea că, deși părea dispersată în module, ea era totuși o structură foarte rațional concepută, care unea părțile componente ce-și păstrau fiecare unitatea, într-un sistem unitar. De aceea Boboli le-a plăcut mult francezilor și au încercat s-o imite la ei acasă, deși nu beneficiau de o formă de relief asemănătoare.

A existat și o pregătire teoretică ce a favorizat apariția grădinii franceze clasice. Unul dintre teoreticieni a fost Solomon de Caus care a publicat *La raison des ombres et miroirs* (Rațiunea umbrelor și oglinzilor) în 1612, titlu semnificativ pentru ceea ce am numi „barocul raționalizat" al grădinii clasice. Autorul se mai ocupă în cartea sa de „iconografie" (maniera de a expune lucrurile pentru a fi vizibile), „ortografie" (înălțimea lucrurilor vizibile) și „scenografie" (punerea în „raccourci" a obiectelor). Prin desene, Caus indică felul de a se realiza un „raccourci". Începînd cu el, problemele de optică se pun în mod deschis și cunoașterea perspectivei, care, la vremea aceea, era și preocuparea picturii, va fi de acum încolo una dintre preocupările centrale ale grădinarilor francezi. În 1615, tot Solomon de Caus publică o nouă carte, *Les forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* (Forțele de mișcare cu diverse mașini în aceași măsură utile și frumoase), de data aceasta autorul fiind preocupat de invențiile hidraulice ; citează chiar una care anunța forța vaporilor. În 1638, Jacques Boyceau publică celebra și mult citata sa carte, al cărei titlu implică însăși legea fundamentală a esteticii grădinii : *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* (Tratat de grădinărit după rațiunile naturii și artei) a cărei problematică se referă, în bună parte, la dimensiunile și proporțiile aleilor. În *Perspectives curieuses ou la magie artificielle* (Perspective curioase sau magia artificială) P. Niceron îl continuă pe Solomon de Caus în studiul asupra iluziei optice în trasarea aleilor. Orientarea acestor studii și a altora (printre care unul se referă la regulile alegoriei sculpturale) este una academică : relația artistului cu natura trebuie să se bazeze pe studiu, pe învățătură, să fie controlată de rațiune[3]. Sîntem doar în anii cînd la Paris apare Academia franceză de pictură (1648), cînd se scriu tragediile clasice și artele poetice, cînd se prescriu reguli artei în general și cînd grădina, devenită artă imperială, de unde pînă nu demult nu prea era băgată în seamă, trebuia să se supună regulilor ca și societatea, ca și omul. Grădina trebuia să asculte și ea de ordine și rațiune, să aibă o bază teoretică pentru că numai astfel ar fi putut aspira la perfecțiune, care este idealul clasicismului.

Unitatea în diversitate devine regula de aur a arhitecturii vegetale, regulă mai bine pusă în aplicare în Franța lui Descartes, Racine și Boileau decît în Italia lui Bramante, Rafael și Michelangelo. Nobililor care nu demult se ocupau cu războiul, epoca le oferea acum deliciile acelui „dolce farniente" atît de favorabil înfloririi artelor. Acum, în vreme

de pace, ei și-au lăsat armele, au înlocuit armura cu un costum încărcat de fireturi, pietre prețioase și joacă teatru, discută despre amorul platonic, dau serbări fastuoase, își perfecționează pînă la ridicol manierele, pentru a oferi un ideal de umanitate, „l'honnête homme". Ei simt nevoia uneori să iasă din Paris, dar nu într-o natură sălbatică, ci într-o natură care să nu lezeze gustul pentru ordine, pentru artificial, într-o natură citadinizată. Căci dezordinea naturii ar pune sub semn de întrebare ordinea morală. Dar, ca și în tragedia clasică, și aici se poate vorbi despre „barocul clasicismului" : grădina fuzionează cu parcul, aleile par a străpunge linia orizontului, parcul este însuși semnul unei oarecare libertăți pe care grădina închisă nu și-o putea permite. Parcul este mai aproape de pădure, mai enigmatic.

Drumul spre desăvîrșirea stilului clasic francez, desăvîrșire care s-a petrecut, cum menționam, la Versailles, a trecut printr-o altă creație : grădina de la Vaux, domeniu cumpărat de contele De Fouquet, supraintendent al curții lui Ludovic al XIV-lea, conte care, după ce a realizat celebrul său parc, în urma unei serbări fastuoase date în cinstea monarhului orgolios și invidios, care era Ludovic al XIV-lea, a fost arestat, iar artiștii săi aduși la Paris ca să creeze pentru curtea regală palatul de la Versailles.

Pe domeniul de la Vaux se afla un castel medieval înconjurat de sate pe care puternicul supraintendent al curții le mută de acolo. Apa i-o furniza din abundență rîul Anqueil. Arhitectul însărcinat cu realizarea lucrărilor era Louis Le Vau, un mare admirator al italienilor ; Le Vau își ia drept colaborator pe Le Nôtre (mai tîrziu celebru), care făcuse studii de pictură în Italia și care era încîntat

de motivul bramantesc al teraselor. Terenul ușor înclinat favoriza transpunerea unor idei italiene pe sol francez. Căci, așa cum relevam, există unele spații geografice care se pretează operațiilor plastice, arhitecturizării, spații care posedă denivelări, stînci, cascade naturale, după cum există spații „clasice" : suprafețe plane, predispuse parcă la geometrizare. Castelul de la Vaux avea spre sud o fațadă simplă cu două pavilioane în colțuri, iar în mijloc un fronton, deasupra căruia se afla un dom cu lanternă. Parcul era construit pe principiul simetriei : o axă centrală și două axe secundare în funcție de care se ordonau toate celelalte teme. Le Nôtre era familiarizat cu arta perspectivei și aici avea prilejul să-și pună în practică știința. Lucrarea lui Solomon de Caus, *Rațiunea umbrelor și oglinzilor*, și a lui P. Niceron, *Perspectiva curioasă sau magia artificială*, cît și ceea ce învățase în școlile pe care le urmase, îl ajută să stăpînească la perfecție tehnica iluzionării, știința magiei artificiale, care nu era, în fond, decît o submersiune a barocului într-un spațiu ce se voia clasic. Le Nôtre rămîne credincios ideii italiene că parcurile trebuie să pună în valoare frumusețea punctului lor central, care este castelul. La Vaux, între două pante, se afla un spațiu liber, acoperit cu broderii florale și suprafețe lichide ; una din pante era împărțită în trei terase ; de la balcoanele palatului se puteau privi bazinele care primeau și reflectau apa, marele canal, iar spre orizont spațiile verzi și vegetația împrejurimilor. Romantica domnișoară de Scudéry, care a descris acest parc, mărturisea că ceea ce era minunat aici era o grădină separată, secretă, limitată de două crînguri. Nu lipsea nici grota, sub formă de munte artificial, nici statuile Florei și Pomonei, care astăzi se află la Versailles. În pro-

iect figura ideea ca în mijlocul canalului să se ridice statuia Galateii aproape de aceea a Ciclopului. Parcul de la Vaux era destinat serbărilor și reprezentărilor teatrale date în cinstea lui Ludovic al XIV-lea. Fouquet, însă, care construise într-un timp foarte scurt parcul, între 1654—1661, a stîrnit, prin inginerii, pictorii, specialiștii în hidraulică, în cultura florilor, pe care îi adusese din Italia, și prin realizarea în sine a parcului, invidia regelui și dorința acestuia de a crea ceva mai măreț decît ceea ce văzuse la Vaux. Din această ambiție s-a născut parcul de la Versailles.

„Grădinile de la Versailles au fost concepute ca o operă de verdeață, de marmură și de bronz, ca o imensă compoziție mitologică însuflețită de apă", scria Pierre Grimal.

Se crede că atotputernicul Colbert i-ar fi spus lui Ludovic al XIV-lea : „Maiestatea Voastră știe că în lipsa unor acțiuni războinice eclatante nimic nu marchează mai bine grandoarea și spiritul principilor decît construcțiile". Și într-adevăr, după ce purtase războaie cu Olanda, Spania, Germania, după ce adusese pacea în Franța sfîșiată de lupte interne, după ce devenise el însuși un fel de Constantin sau Carol cel Mare pentru Europa creștină, Ludovic al XIV-lea, renunțînd la himera dominației lumii, începe construcția celui mai grandios parc din Europa, Versailles, parc ce ar fi putut să rivalizeze numai cu cele ale monarhilor absoluți din Persia atotputernică de altădată.

Regele Soare își începe domnia în 1661 ; era scund și teribil de orgolios ; cum avea o educație sumară, era curajos, instinctual, fără prejudecăți. Iubea puterea, gloria și femeile. El trebuia să cîștige orice

partidă de șah cînd juca cu cardinalul Richelieu, orice război, să strălucească travestit în Febus, costumat în aur și diamante, să aibă amante publice recunoscute, precum „tandra" La Vellière, „superba" Montespan, „angelica" Fontange, „ipocrita" Maintenon și multe altele pe care satirele, legendele, anecdotele vremii le menționau cu voluptate și pe care le-au făcut celebre posterității. Și dacă nu s-a impus prin forța armelor, cum și-ar fi dorit, s-a impus prin parcul Versailles, la realizarea căruia și-au dat concursul maeștri arhitecți ca Le Vau, Hardouin-Mansart, grădinari celebri în toată Europa, ca Le Nôtre, pictori ca Le Brun, sculptori ca Girardon și Coysevox, Tuby. Ca orice mare tiran, avea ideea că trebuie să rămînă prin ceva peste timp.

Există o „istorie" a succesivelor metamorfoze ale Versailles-ului, metamorfoze care exprimă în fond caracterul capricios, dar în același timp firea de veșnic nemulțumit a lui Ludovic al XIV-lea, ca și slăbiciunea monarhului de a se lăsa sfătuit. Mai ales că Ludovic al XIV-lea nu se mulțumea să fie cel mai puternic, cel mai frumos, cel mai iubit, cel mai creștin dintre contemporani, el se voia și „cel mai mare artist al secolului". Ruinînd bugetul, ceea ce construia în 10 ani dărîma în cîteva zile, astfel că multe dintre minunile parcului, cum ar fi Grota lui Thetis, le cunoaștem azi doar din arhivele Versailles-ului. Meritul său a fost însă acela de a se fi înconjurat de marii artiști ai timpului. La Versailles se jucau piesele lui Molière, un labirint era dedicat animalelor din fabulele lui La Fontaine, în preajma sa se aflau Racine, Le Vau, Le Nôtre, Le Brun, Boileau, Lully, în ale cărui balete baroce juca regele însuși. Cît de capricios era acest rege

ne-o dovedesc „întîmplări" din istoria Versaillesului. În septembrie 1669 aprobă pentru palatul Versailles o fațadă „à l'italienne", iar în octombrie o distruge. Era de ajuns un capriciu ca o construcție abia terminată să dispară peste noapte, dacă nu-i mai plăcea : sau era de ajuns să afle de o legendă, precum aceea despre palatul de porțelan al unei prințese chineze, ca să dorească și la Versailles un palat, care, e drept, nu arăta ca o pagodă, ci ca o clădire clasică, dar placată cu plăci din porțelan care să sugereze spațiul chinez. Poseda un simț deosebit pentru subtilitatea detaliilor : îl irita o creangă ce acoperea fereastra sau era căzută din întîmplare pe aleea parcului, sau îi plăcea că cele două jeturi de apă ce se ridicau din statuile lui Ceres și Flora aveau aceeași înălțime, sau că Girardon a sculptat Baia nimfelor cu atîta finețe a detaliilor.

Lui Ludovic al XIV-lea îi plăceau, ca unui monarh oriental, luxul, fastul, ceremoniile grandioase, serbările, îi plăcea să joace, dacă ar fi să ne luăm după unele decorații interioare, în unele reprezentații teatrale, travestit, să iasă cu orice chip în evidență, să fie el însuși un spectacol. Pentru aceste reprezentații, mai ales de balet cu teme mitologice, se confecționau edificii efemere, dar foarte costisitoare, arcuri de triumf într-un stil baroc supraîncărcat, insule fermecate, temple ale muzelor, parnasuri unde el, Regele Soare, Apolo, Hercule, să strălucească mai tare decît zeii antici.

Obsesia antichității și seducția spectaculosului baroc subminau dorința acestui rege de a fi cît mai rațional cu putință. Inconstant, teatral, megaloman, senzual, el nu putea să se sustragă slăbiciunii de a apărea drapat în costum încărcat de podoabe, pudrat și coafat, în ipostază de războinic și îndrăgostit, reprezentînd, în epoca de aur a clasicismu-

lui francez, o „existență barocă". Și, ca orice „existență barocă", trăia și din iluzie, dar în același timp avea bine precizate țelurile puterii sale absolute, dintre care unul era redresarea generală a Franței. Pentru redresarea morală îl avea de partea sa pe La Fontaine, pentru cea „ideologică" pe Descartes, care propunea rigoarea în gîndire. Lumea socială, ca și cea cosmică era, sau dacă nu, trebuia să devină „cea mai bună dintre lumi", cum pretindea Leibniz, contemporan cu Ludovic al XIV-lea, și, ca să fie cea mai bună, trebuia să fie condusă de cîteva capete luminate, după rigorile rațiunii. Regele era „arhitect" perfect, un arhitect al societății, al curții sale care trebuia să asculte de monarhul absolut. Pentru a-și manifesta virtuțile, el creează un spațiu al puterii sale, la 23 km de Parisul care îl neliniștea și față de care avea chiar complexe.

La Versailles, ca în viață și în tragedie, ca în arhitectură și sculptură, în muzică și pictură, clasicismul și barocul se transformă unul în celălalt, se dezvoltă paralel, se susțin sau se subminează reciproc. Versailles apare uneori ca un baroc raționalizat. Clasicismul a devenit posibil și necesar în condițiile monarhiei absolute franceze care i-a favorizat și interferarea cu barocul.

Franța, după ce preluase mult din arta Italiei barorenascentiste (niciodată altfel decît relativ clasică), disprețuia acum tot ce venea din Italia și voia să se regăsească pe sine, să creeze, din cele adunate și filtrate prin spiritul ei înclinat spre rigoare și criticism, o epocă de aur. Versailles este creația cea mai de seamă a acestei epoci, dar și cea mai reprezentativă pentru tensiunea dintre cele două constante stilistice : clasică și barocă. Este Versailles clasic sau baroc ? Palatul și grădinile de la Ver-

sailles sînt construite într-o epocă ce a fost, cel puțin pentru Franța, predominant clasică. Complexul are un plan geometric dintre cele mai riguroase și mai clare — planul în cruce, dar grădinile nu sînt o operă care să fi fost terminată la o anume dată, ci o operă supusă unei metamorfoze continui. Versailles cedează decorativului și mai ales cedează celui mai baroc dintre elementele naturii — apa. Este un teatru al artei hidraulice ajunse la apogeul ei, un teatru al suprafețelor lichide reflectante care multiplică, răsfrîng, mișcă, fac iluzorie realitatea. Unitatea concepută inițial se multiplică, fără a fi însă scăpată de sub control, așa cum universul unic se multiplică prin acel proces de „infinitiplicare" de care vorbea Leibniz. Versailles, care ridică grădina la proporții cosmice, trebuia să redea iluzia unității infinitiplicării, iluzia universului însuși. Imensitatea inițială (43 km zid înconjurător) exprima un „sentiment spațial" extrem de lărgit. Astronomii vorbeau despre spații infinite în care se află un număr indefinit de stele. Grădinile și aleile de la Versailles au fost croite în raport cu această vastă concepție spațială. Priveliștile conduc ochiul spre orizont invitînd privirea să meargă mai departe.

Arhitecții, grădinarii, sculptorii și pictorii nu intenționau să-i copieze pe antici, cum nici Racine sau Corneille nu o făcuseră în tragediile lor, ci să creeze ca anticii, ca romanii adică : monumental. Dar presiunea Italiei renascentiste le-a subminat ades clasicilor din secolul al XVII-lea pasiunea pentru Roma monumentală, înlocuind-o cu aceea pentru Roma barocă.

La curtea Regelui Soare se trăia în iluzie. Exista o tensiune continuă între iluzie și realitate, între sentimentul efemerității și himera eternității. Grădina era, cum anticipam, o scenă în care apărea, ca

în dramaturgie, teatrul în teatru : un teatru al apei, un teatru de verdeață, insule amenajate special pentru reprezentări teatrale, pentru baletele lui Lully, compozitor italian naturalizat în Franța, balete ce aveau ca personaje principale vrăjitoare celebre, magiciene ale iluzionării și ale metamorfozei [4].

Versailles s-a creat în etape, treptat, adăugînd, excluzînd, iar adăugînd alte elemente care se integrau însă planului general al grădinilor. Chiar dacă multe părți ale parcului au fost schimbate (boschete, partere, elemente de arhitectură, complexe hidraulice apăreau și dispăreau), planul general, opera lui Le Nôtre, a rămas același. Versailles a devenit cu timpul un „teatru al apelor", și contemporanii, ca domnișoara de Scudéry în a sa *La promenade de Versailles* (Plimbarea la Versailles), apărută la Paris în 1669, sau hagiograful oficial al curții și unul dintre primii teoreticieni ai picturii, André Félibien, în a sa *Description du château de Versailles* (Descrierea castelului Versailles), publicată la Paris în 1676, au dedicat multe pagini inspirate acestei măiestrii la care a ajuns arta hidraulică aici, la Versailles, unde, cînd a venit Le Nôtre ca să traseze planul parcului, nu exista nici un fel de apă, ci numai mlaștini care au fost asanate. Niciodată un maestru grădinar nu avusese un teren fără nici un curs de apă pe care să-l fi orientat în crearea planului său, a axelor care urmau, de obicei, cursul unei ape. Intrarea în palat se făcea trecînd printr-o curte de onoare. Urma apoi Curtea regală. În sfîrșit, Curtea de marmură, înconjurată de fațade de cărămidă și marmură, urme ale vechiului castel al lui Ludovic al XIII-lea, construit în 1631. În capul crucii se află deci palatul și un parter de apă, adică un bazin ale cărui margini sînt ornate cu statui, multe dintre ele reprezentînd copii și femei. De aici pornesc

cele trei mari perspective : Palat-nord, Palat-sud, Palat-est. Cu alte cuvinte, se întretaie două axe : nord-sud, est-vest. Marea axă est-vest, care începe cu Avenue de Paris, taie în două palatul propriu-zis și trece de-a lungul Marelui Canal spre orizont, unde se pierde în depărtare. La intrare, în Curtea de onoare a palatului, se aflau cazărmile gărzii, grajduri, adăposturi pentru cîini și sere cu portocali atît de artistic executate încît un ambasador ar fi declarat că Ludovic al XIV-lea este cel mai mare monarh pentru că are pentru portocalii lui un palat mai frumos decît reședințele unor monarhi. Pe axa dinspre nord se întinde parterul floral de nord, Aleea apelor (o serie de arteziene și bazine), Bazinul Dragonului și Bazinul lui Neptun. Pe axa dinspre sud se află parterul de sud, decorat cu o splendidă broderie florală, oranjeria și o suprafață acoperită de renumita „Piece d'eau des Suisses". Pe axa est-vest se ordonează parterul Latonei, aleea regală, bazinul lui Apolo și Marele canal. Acesta din urmă repetă planul în cruce, cele două brațe laterale ducînd unul la menajerie, altul la palatul Trianon. Marele canal este o imensă oglindă lichidă, o piesă esențială a compoziției parcului Versailles, deoarece face legătura dintre spațiul cu grădini din apropierea palatului și parcul imens care se întindea pe o suprafață de 6 000 hectare, astăzi avînd doar 815 hectare. Clasic cu adevărat în această grădină este modul în care este dirijată clar, pe cele trei brațe ale crucii, promenada. De pe terasa palatului privirea cuprinde imensitatea parcului. De aici se văd aleile, bazinele, elementele arhitectonice. De la Curtea de marmură linia duce spre Bazinul lui Apolo, trecînd prin Bazinul Latonei, Bazinul șopîrlelor, rampele și statuile aleii regale. Dacă privim

spre nord, avem în față parterul de nord, piramida apelor, aleea apelor ce ne amintește de grădina de la Tivoli, Bazinul Dragonului, Bazinul lui Neptun etc. Spre sud se află marele parter sudic, oranjeria, „Apele Elveției". Numeroase boschete spațiate de aleile paralele, parterele ornate cu statui, vase cu flori, bazine, complexe hidraulice, colonade, unele piese astăzi dispărute (au existat trei labirinturi și o celebră grotă a lui Thetis), decorează spațiul imens din jurul palatului. Cum s-a spus, apa, tema preferată a poeților baroci din secolul al XVII-lea, este elementul individualizator al Versailles-ului. Aici se află 1 200 de piese acvatice.

Secolul al XVII-lea era nu numai secolul barochiștilor care exacerbau vanitatea, dar și al lui Leibniz, Descartes și al unor descoperiri științifice, de n-ar fi să le menționăm decît pe cele optice, exploatate de Le Nôtre. Căci Le Nôtre a trebuit să convingă „științific" curtea de efectul optic pe care l-ar fi produs apa Marelui canal. Descartes, în a sa *Dioptrique* (Dioptrica), pusese în evidență fenomenul reflexiei razelor luminoase pe suprafața apei, anume că unghiul de reflexie este egal cu unghiul de incidență. Numai după aceste studii științifice Le Nôtre a putut multiplica pînă la saturație bazinele : Marele canal, Bazinul lui Apolo, Parterul apei, Bazinul Latonei, Bazinul Toamnei, Verii, Iernii, Primăverii, Bazinul lui Neptun, Bazinul șopîrlelor și alte bazine mai mici care, împreună cu artezienele, cascadele, cu piramida apelor, cu Fîntîna obeliscului, formează grandiosul spectacol al apei de la Versailles. Descoperirile hidraulice (cea a lui Toricelli în 1643, urmată de altele), mai precis tehnica ridicării apei la mari înălțimi, l-a ajutat pe Le Nôtre să-și pună în aplicare planurile sale. Și tot acest spectacol al apelor este pătruns nu atît de poezia meditativă, cît

de aceea a mitologiei. Figurile mitologice subliniază un anume lirism al compozițiilor, o pasiune care subminează rigoarea simetriei, un romantic anacronism. Ne aflăm în epoca mitologismului alegorico-academizant care este expresia unei estetici a atitudinii glorioase și a gestului simbolic. Personajele mitologice aveau menirea să contribuie la substituirea unei realități prin arta ce trebuia descifrată. In palat, personajele mitologice au sălile lor, destinate în mod special : Salonul lui Hercule, la etajul întîi, a cărui construcție a început abia în 1712, cu doi ani înainte de moartea regelui (să-și fi schimbat regele, spre sfîrșitul vieții, preferința mitologică, să-l fi înlocuit pe Apolo cu Hercule ?), Salonul lui Venus, Salonul Dianei, Salonul lui Marte, Salonul lui Mercur, Salonul lui Apolo. Ludovic al XIV-lea a preferat la început să fie identificat nu cu Hercule-Crist, ci cu Apolo-Soare. Salonul lui Apolo este cel mai somptuos dintre toate ; decorația plafonului îl reprezintă într-o pictură imensă pe zeul Soare într-un car tras de patru cai și întovărășit de cele patru anotimpuri. Aici se află și sala tronului, drapată cu catifea brodată, iarna cu fir de aur și vara cu fir de argint. Regele Soare acorda audiențe particulare, căci celelalte audiențe, extraordinare, erau date în măreața Sală a oglinzilor. Tot în Salonul lui Apolo se asculta muzică, Apolo fiind și zeul muzelor. Afară, în grădină, în mijlocul unui bazin imens, același Apolo (operă a lui Tuby, executată în bronz aurit) apărea într-un car tras de patru cai. În fundal, o palisadă acvatică, alcătuită din arteziene ce-și împreunează jeturile într-un zid de apă. Seara, apa devine aurie ca și cerul, iar carul lui Apolo parcă zboară printre flăcările apusului ; imaginea lui dedublată, mișcată, deformată, dispare în unde din cînd în cînd, amintind că totul este doar o iluzie. Următoarea piesă

a axei principale est-vest, dedicată în întregime regelui, era o celebră grotă, numită grota lui Thetis, distrusă în 1685. Sugestia mitic-simbolică era că Apolo Soare-Rege, după ce ieșea din ocean, mergea să se odihnească într-o grotă. Urma apoi Bazinul Latoniei, mama lui Apolo și a Dianei, care, conform mitului, stîrnise mînia Herei, deoarece din iubirea ei cu Zeus se născuseră cei doi copii ; statuia o reprezintă pe Latona cerînd licienilor apă dar aceștia, spune mitul, o refuză. Aici Latona, o minunată statuie în stil academic, imploră parcă bunăvoința regelui, ridicînd mîna spre cer și, în același timp, spre monarh. În grota legendară ce purta numele zeiței mării, Thetis, apa-oglindă întîlnea oglinzile, imaginile se metamorfozau, se multiplicau într-o mulțime de alte imagini atunci cînd un jet de apă țîșnea și picăturile lui cădeau pe fața strălucitoare a oglinzii lichide. Aceasta, scria domnișoara de Scudéry, în romanul său *Clélie*, permitea celui care contempla jocul „să viseze în mod foarte plăcut la sunetul și răcoarea apei". Se spune că și monarhul obosit și sătul de spectacolul extravagant al curții se retrăgea aici ca să evadeze într-un palat al mirajului. Dedublarea decorativă ștergea și transfigura arhitectura reală, pentru a o substitui cu o creație feerică, palatul fosforescent și submarin al unei zeități, pe care îl descriu Félibien, La Fontaine, domnișoara de Scudéry. Vegetația exterioară pătrundea în interior prin reflexie în oglinzi, decorîndu-l cu flori iluzorii. Dacă Ludovic al XIV-lea era Apolo, iar Versailles „favorita" sa, totul trebuia să se subordoneze acestei uniri alegorice. Le Brun, frații Perrault, alți maeștri ai Academiei au grijă ca toate reprezentările să fie puse sub semnul alegoriei, să slujească ideea acestei comuniuni rege-grădină. Au fost necesari 12 ani de lucru pentru ca să apară grota lui Thetis,

capodoperă a artei care a durat doar 8 ani. Aceasta era una dintre operele care susțin cel mai eficace ideea că la Versailles se visau opere eterne, în spirit clasic, dar se creau opere temporare. Grota, creată succesiv, cu fel de fel de adăugiri, era în fond un rezervor de apă, un nymphaeum, alcătuit din doi pilaștri în arc de triumf, care împărțeau interiorul în trei încăperi, cele laterale acoperite de cupole, cea din mijloc cu o boltă din arcuri ce se intersectau. Era un edificiu așa de perfect realizat artistic, încît contemporanii spuneau că nu părea să fi fost făcut de mîna omului. Împodobită cu tot ce era mai prețios în mare (corali, cochilii, melci încrustați în pereți, în bolți) și decorată cu nereide și tritoni, grota era sonorizată de zgomotul apelor ce țîșneau și cădeau apoi în bazine, de ciripitul păsărilor, unind în aceeași muzică stranie simfonia adîncurilor și pe cea a cîmpiilor. Trucaje realizate cu ajutorul oglinzilor produceau vizitatorilor surprize optice la tot pasul. Candelabrele suspendate în bolțile celor trei spații se reflectau în apa bazinelor, așa încît, în cel mai pur baroc, flacăra se unea cu apa : „În cristalul lichid se răspîndesc brațele ei ; unda servește drept flacără". Brațele candelabrelor imitau alge, dragoni, în timp ce axa era o liră, semnul distinctiv al lui Apolo. Totul trebuia să fie alegoric, simbolic. Însuși acest „palat acvatic" era locul de retragere al regelui. Și Thetis, cea mai frumoasă dintre nereide, se confunda aici cu Thetis, zeița mării, și cu doamna de Montespan, care îl primea aici pe Soarele-Apolo-Ludovic. Nu este vorba aici de o grotă, ci de un palat pe care, cu puțină fantezie, trebuia să ți-l imaginezi în adîncul oceanului, animat de nereide, tritoni, delfini, sirene. Félibien scria că atunci cînd pompa hidraulică era pusă în funcțiune și sunetul ei se acorda cu cel al fîntînilor, totul fiind amplificat de ecou,

ai fi putut crede că asculți armonia Universului, armonie simbolizată prin lira lui Apolo, liră care ordonează anotimpurile și temperează violența elementelor primordiale.

Din acest palat al mirajelor nu au supraviețuit decît trei grupuri sculpturale : Apolo servit de nimfe, Caii Soarelui îngrijiți de tritoni și Acis și Galateea. Ce a reprezentat în epocă grota lui Thetis, de ce și din ordinul cui a fost distrusă numai după 8 ani de existență ? Iată o întrebare la care nu se poate da un răspuns.

Și alte opere foarte admirate la vremea aceea au dispărut din grandiosul oraș-palat. A dispărut, de pildă, Labirintul lui Esop, decorat cu toate animalele din fabulele esopice și lafontainiene. Bestiarul esopic prelungea aici verva fabliaux-urilor și dincolo de execuția lor perfectă, care uimea pe vizitatori la vremea aceea, invita la reflecție despre *caracterele* oamenilor din vremea lui Esop, a lui Ludovic al XIV-lea și dintotdeauna. Ornamentalul nu se oferea doar privirii, era și o provocare a gîndului, a erudiției, subtilitatea alegorică făcînd parte din rafinatul mod de existență al curții.

Chinezeriile pătrunseseră de mult în Europa, și dacă la Versailles nu exista un salon chinez, așa cum va fi unul mai tîrziu la Schönbrunn, gustul pentru exoticul Extremului Orient ajunsese și aici ca o extravaganță a lui Ludovic al XIV-lea. Din această extravaganță s-a născut Trianonul de porțelan. Legenda spunea că o prințesă pe nume Frumoasa-Glorie, fiica unui împărat chinez, visase nostalgică la palatul strămoșilor săi ; iubitul ei bătuse de trei ori dintr-o baghetă fermecată și apăruse un castel din porțelan, înconjurat de o grădină de iasomie și o mulțime de fîntîni arteziene. Regele Soare o fi auzit legenda care circula într-un volum publicat pe la

1668, și în primăvara anului 1670 palatul de porțelan „țișni ca florile din pămînt". Regele și favorita sa aveau „pagoda" lor, o pagodă care, în afara faptului că era acoperită cu faianță bleu, nu avea nimic chinezesc în ea : era o clădire clasică, cu frontonul pe pilaștri, dar probabil că la vremea aceea era de ajuns să vezi faianța bleu, ca să te gîndești la China, la pavilioanele sale, care mai tîrziu vor cuceri parcurile de modă englezească. Oricum, Ludovic i-a dăruit doamnei de Montespan o splendidă „maison de plaisir" (casă a plăcerii), tapisată cu mătăsuri de China, ornată cu stucatură aurită, azurie, albă, cu vaze de porțelan, cu păsări, ghirlande de flori, cu un cabinet al parfumurilor, unul al amorurilor, unul al Dianei, cu o grădină în care se cultivau portocali, floarea-soarelui, iasomie, narcise, într-un cuvînt Trianonul de porțelan era o bizarerie pitorească, feerică, insolită. Lăsat în părăsire, Trianonul de porțelan s-a deteriorat, a fost apoi dărîmat și în locul lui a apărut mai tîrziu Marele Trianon, Trianonul din marmură. Acest Mare Trianon, o replică europeană la extravagantele chineze de altădată, se compune dintr-un peristil (amintire romană), de la care pornesc două aripi de clădire. O sală de muzică, saloane de primire, cabinete regale, o cameră a împărătesei, un salon de sticlă și oglinzi, apartamentele Doamnei de Maintenon compun arhitectura palatului. Marele Trianon a fost supus transformărilor de urmașii lui Ludovic al XIV-lea : apartamentul lui Ludovic al XIV-lea a fost transformat de Ludovic al XV-lea într-o sală de jocuri, o sufragerie și o sală a „bufetelor", iar apartamentul Doamnei de Maintenon în apartamentul Doamnei de Pompadour. Napoleon I l-a restaurat și i-a dăruit Doamnei-Mamă aripa stîngă, apoi o vreme a locuit el însuși, pînă la restaurarea palatului

Versailles, în apartamentul lui Ludovic al XV-lea și al Doamnei de Pompadour. După războiul din 1870, peristilul a devenit Sală de justiție. Generalul Charles de Gaulle a hotărît restaurarea lui și transformarea într-o „casă de oaspeți" pentru personalitățile străine. Numai balustrada și grădina au rămas din vremea Trianonului de porțelan. Astăzi se văd două mari partere invadate de flori, de arbuști odoriferi și de portocali, bazine în care se reflectă vegetația bogată, sălbatică, o fîntînă de marmură dedicată lui Neptun și Amfitritei. Ludovic al XV-lea amenajase aici și o splendidă grădină botanică ce aparținea, de fapt, de un Mic Trianon, creația succesorului lui Ludovic al XIV-lea, dedicat Doamnei de Pompadour, inaugurat de Doamna de Barry și locuit de Maria Antoaneta și de Ludovic al XVI-lea, iar mai tîrziu de Pauline, sora lui Napoleon. Aceștia din urmă au transformat grădina într-un parc englezesc cu pajiști verzi și pîlcuri de copaci. Mariei Antoaneta îi plăcea să joace în comedii, așa că la 1780 a amenajat, într-un crîng din apropierea Micului Trianon, un teatru de vară, pe scena căruia s-a prezentat pentru prima dată *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, rolul lui Figaro fiind interpretat de contele D'Artois, viitorul rege Carol al X-lea. În grădina amenajată „după moda cea nouă", englezească, se afla și un Templu al iubirii, construit după modelul unuia asemănător din grădinile lui Hadrian, templul Sibilei. Noua piesă arhitecturală ce amintea de antichitatea romană o vom reîntîlni în toate marile parcuri ale secolului al XVIII-lea, la Linderhof, ca și la Schönbrunn sau München, ca expresie a prețuirii pe care secolul al XVIII-lea preromantic, sentimental, iluminist, o nutrea față de neoclasicismul baroc. O moară, cîteva clădiri în stil țărănesc, o belvedere, o hulubărie, o oranjerie, o

grotă sînt motivele arhitecturale care-l fac pe vizitator să se simtă deconcertat, confuz, oricît de stăpîn s-ar crede pe cunoştinţele sale în materie de istoria stilurilor. Se pare că şi la Versailles, cu cît ne depărtăm de centrul parcului, lipsa de stil devine stil.

Versailles nu este numai o grădină a apelor şi a pieselor arhitecturale celebre, este şi o grădină a statuilor. În stil academic sau expresionist elenistic (ne gîndim la statuia Latonei sau la aceea care îl reprezintă pe Laocoon şi fiii săi înlănţuiţi de şerpi, sau la grupul care îl prezintă pe Apolo în carul său ieşind parcă din mare) ele se emancipează de arhitectură şi invadează aleile, bazinele, parterele, ca la Fontainebleau. La Versailles lipsesc statuile monstruoase. Parcul este plin de statui reprezentînd copii şi femei frumoase. Dintre acestea, minunată este celebra Nimfă cu cochilie de Antoine Coysevox : cu faţa ei melancolic visătoare, privind la apa care transformă realitatea în iluzie, cu veşmîntul uşor transparent ondulîndu-se pe trupul superb al acestei Venus academice, Nimfa cu cochilie este una dintre statuile care contribuie la definirea stilului decorativ de la Versailles. O Diană de Desjardins, o Venus de Gaspard Marsy, Primăvara, Vara, Iarna, Toamna, divinităţi ale unor fluvii (Dordogne, Loire, Rhone), mai multe statui ale lui Hercule, o statuie a lui Ahile sînt doar cîteva din zecile de statui ce se unesc parcă într-o epopee alegorică. Fabulaţia mitologiei clasice, pe lîngă fastul decorativ pe care-l aducea parcului, pe lîngă provocarea erudiţiei curtenilor şi vizitatorilor, răspundea şi unor probleme politice ale epocii : pe de o parte era propaganda condusă de Colbert în favoarea monarhului, pe de altă parte susţinerea ideii că Franţa trebuia

să devină o nouă Romă. Acest univers paralel trebuia să formeze o structură umană nouă, care era „natura clasicilor". Mitologia statuilor de marmură, bronz, plumb aurit era povestea unei lumi care se căuta pe sine în modele eterne.

Piramida acvatică a lui Girardon, o suprapetajare de patru vase susţinute de tritoni, delfini şi creveţi, o capodoperă a barocului de la Versailles, care impresionează şi astăzi prin monumentalitatea şi decorativul ei, a fost concepută de Le Brun şi realizată de Girardon între 1669—1672.

Boschetele, o altă caracteristică a parcului, sînt opera de pur jardinaj a lui Le Nôtre. Cîteva sînt celebre : Boschetul cochiliilor, numit şi „sală de bal", pentru că aici se dansa uneori, la unele serbări în aer liber date de rege, Boschetul reginei, unde se află altădată labirintul esopic, Boschetul toamnei, decorat cu un grup de bronz ce-l reprezintă pe Bachus, Boschetul bazinului primăverii, decorat cu statuia Florei etc. Micile crînguri aduc un aer romantic în această compoziţie totuşi sever concepută, după rigori clasice.

Din gravurile de epocă rezultă că la Versailles s-au păstrat multă vreme treiajele şi palisadele care sporeau, alături de boschete, masele de verdeaţă formînd galerii, bolţi, ziduri de verdeaţă, labirinturi, dar treptat arhitectura de verdeaţă a fost înlocuită cu aceea de piatră, iar Harduin-Mansart, adept al citadinizării naturii, a triumfat în disputa cu Le Nôtre. În locul treiajelor şi pergolelor s-a construit Marea colonadă, ca o amintire a parcurilor romane. Colonada se află aproape de Insula regală, un fel de teatru pe apă, ca acela de la vila lui Hadrian, de la Tivoli, şi era formată din 32 de coloane de marmură roz, bleu, turcoaz, violet, cu cornişa din marmură albă. În 1699, Girardon îşi plasează în a-

propiere celebrul său grup statuar — Proserpina furată de Pluto ; teatrală, cu brațele întinse și încordate, cu fața crispată, statuia amintește de stilul lui Bernini, cu alte cuvinte de barocul italian ce nu avea nimic comun cu academismul neoclasic în afară de subiectul mitologic.

Complexul de grădini de la Versailles este o capodoperă admirată, invidiată, contestată, imitată, unică, eternă. S-ar putea scrie cărți despre, să zicem, „Versailles sau vulnerabilitatea clasicismului", sau „Versailles si barocul clasicismului", sau „Versailles si Racine, La Fontaine, Molière, Le Moyne și Du Bois Hus", sau multe altele. Căci Versailles — „grădină a inteligenței" — exprimă cel mai bine tensiunea dintre natura care în firea ei este barocă si rațiunea ajunsă la culmea orgoliului ei. Complexul de a nu fi egalat Roma antică stăruia în sufletul lui Ludovic al XIV-lea si al lui Colbert ; si pentru că „frivolii, libertinii italieni" mosteneau de drept gloria unui imperiu, Parisul voia, prin construcțiile sale, să o repete. „Nu trebuie să mergi nici în Italia, nici în altă parte pentru a vedea frumoasele ordonări ale grădinarilor, pentru că Franta noastră cîștigă premiul deasupra tuturor natiunilor", scria încă în 1600 un grădinar celebru, pe nume Olivier de Serres. Iar Le Nôtre își amînă călătoria în Italia pînă în 1668 cînd, în vîrstă de 60 de ani, nu trebuia să-și mai reformeze gustul.
Arta era în epoca lui Ludovic al XIV-lea o problemă de stat dirijată de forul diriguitor, care era Academia : de aici pornea antipatia pentru italieni, pentru mostenitorii lui Michelangelo. *Paralelles des Anciens et des Modernes* (Paralele între antici și moderni) a lui Charles Perrault (nu uităm că frații Perrault au lucrat amîndoi pentru Versailles), din

1688, urma unei alte... paralele — *Paralelle de l'Architecture antique et moderne* (Paralelă între arhitectura antică și modernă) de Roland Fréart, din 1650, unde italienii erau comentați chiar cu sarcasm, învinuiți de exces, capriciu, pentru a fi denaturat adevărata artă. În acea epocă italienii se aflau în plin barochism, așa încît acuzele de capricios, libertinaj excesiv erau justificate mai ales din perspectiva unor artiști care își propuseseră, nici mai mult nici mai puțin, decît să determine legile universale ale frumosului. De aici și „cearta dintre antici și moderni", căci unii susțineau, precum François Blondel, directorul Academiei, că legile frumosului au fost stabilite de antici, odată pentru totdeauna, iar alții că totuși, lumea evoluînd, legile frumosului s-ar naște din experiență. Despre gust, despre bunul simț, despre rațiune, despre reguli, despre imitație și natură se discuta la Academie și ecoul acestor discuții se repercuta și asupra artelor. Nu putea fi frumoasă decît o operă concepută rațional, conform unor reguli. O operă armonioasă, echilibrată este și frumoasă. Francezii credeau că le-a venit timpul să creeze opere eterne, modele de frumusețe. Descartes admitea existența progresului, dar nu și în artă, în timp ce Claude Fleury se întreba, în 1665, în ale sale *Lettres sur Homère* (Scrisori despre Homer) dacă nu cumva era mai multă finețe în artă și mai adevărată politețe în vremea lui Homer decît în vremea sa, sugerînd prin aceasta că artele sînt și ele supuse devenirii. În cearta de la Academie se amestecau și politicienii ; pentru Colbert modernii erau francezi care trebuiau să-i imite pe antici nu copiindu-i, ci întrecîndu-i.
Așadar, Versailles este capodopera orgoliului francez, izvorîtă și din complexul lor de a nu fi putut reedita gloria romană : căci Ludovic al XIV-lea nu

era nici Augustus, nici Alexandru, nici Carol cel Mare, nici Apolo, nici Hercule, era un monarh absolut din secolul al XVII-lea, care, dacă n-a cucerit lumea prin arme, a cucerit-o prin arta pe care a patronat-o, încurajînd-o și pentru care a cheltuit sume enorme. A fost o „grădină a regilor" iar „Regii sînt condamnați la strălucire. / Te aștepți de la ei la toată desfășurarea puterii : / Se vrea admirația, ameţeala privirilor, / Prin risipa de lux și de arte fastuoase. / Arta poate deci să subjuge natura rebelă, / Însă totdeauna ca s-o supună trebuie să fie cu adevărat grandioasă", scria în poemul său *Les Jardins* (Grădinile) abatele Jacques de Lille, intuind parcă însăși esența capodoperei de la Versailles.

Parcul a fost atît de bine conceput ca structură, încît elementele care s-au adăugat pe parcurs s-au încadrat perfect în compoziția generală. La Versailles au lucrat arhitecți, sculptori, pictori, poeți academizanți și, cu toate acestea, nu s-a putut înfrînge senzualismul, lăcomia de forme, multiplicitatea, capriciul, extravaganțele care sînt atributele barocului. Nu se aducea mai nimic nou, în afară de armonizarea superioară și generală a temelor acumulate pe parcurs de grădina clasică franceză și barocă de dinaintea sa. Clasicismul la Versailles constă tocmai în această tendință de a armoniza superior elemente diverse, de a crea o unitate în diversitate, de a opune bogăției naturii armonia rațională a omului. Aici se înfruntă clasica imitație a anticilor cu barochista întoarcere la natură. S-a observat chiar că, pe măsură ce ne îndepărtăm de palat, organizarea nu mai este atît de fermă, statuile se răresc, în schimb se înmulțesc boschetele care imită natura mai liberă, pajiștile verzi cu florile în neorînduială, pînă ce totul se pierde într-un peisaj natural, aproape agrest. Versailles confirmă o idee pe care Al. Ciorănescu o exprima în cartea sa despre baroc : „într-un mod general se poate spune că barocul începe ceea ce clasicismul sfîrșește și că linia de demarcație este practic inexistentă" [5].

Posteritatea Versailles-ului este una dintre cele mai glorioase și mai durabile. Ea s-a manifestat nu numai la curtea unor monarhi care voiau să-l imite pe Ludovic al XIV-lea, ci și mult mai tîrziu, pînă în zilele noastre. William Fleming scria : „Versailles, un vast proiect rezidențial, de mărimea unui oraș, a fost în așa fel construit, încît să cuprindă natura, iar nu s-o excludă. Detalii din planul parcului (elaborat de Le Nôtre), cum sînt potecile dispuse radial, au stat la baza realizării unor cartiere noi din Paris, iar planul orașului Washington bunăoară se trage direct din structura acestui parc. Urbaniștii și constructorii de locuințe din epoca noastră văd în Versailles prototipul idealului modern de amplasare a unor mari zone rezidențiale în strîns contact cu natura. În sfîrșit, pornind de la un plan grandios, Versailles a deschis calea proiectării unor orașe întregi de la bun început, fără neajunsurile creșterii și modificărilor întîmplătoare. În acest sens el este unul din primele exemple de urbanism modern și de proiectare urbană pe scară largă" [6].

Grădina peisagistă

După ce grădina renascentistă, trecută prin baroc și prin clasicismul francez, atinsese apogeul ei la Versailles, semnele crizei și declinul ei nu întîrzie să apară. Ca orice artă, grădina este și ea legată de societate și mai ales de viața spirituală a epocii în care apare, chiar dacă nu atît de evident ca poezia sau pictura. În secolul al XVIII-lea însă grădina este cea care exprimă cel mai concret revoluția spirituală ce se petrecea în Europa, revoluție care punea în discuție o relație filosofică fundamentală, aceea a raportului om-natură, și care avea ca deviză îndemnul rousseauist „înapoi la natură". Căci ceea ce amenința pe curteanul de atunci era însăși pierderea identității, a conștiinței de sine sub imperiul unei vieți supercivilizate, artificializate la maximum. Rousseau era un fel de Marcuse al secolului al XVIII-lea, iar englezii de atunci un fel de ecologi de astăzi. Numai că nu Rousseau era răspunzător de evoluția ce s-a petrecut în arta grădinilor în trecerea de la gîndirea arhitectural geometrică la parcul peisagist ; el exprimă doar, în planul ideilor, ceea ce în realitate se petrecuse printr-o înlocuire a unui stil epuizat, specific Europei

continentale și societății de curte, cu un altul nou, mai simplu și mai democratic.
Himera unui om nou străbătea Europa : bunul sălbatic. Adio ! acelui „l'honnête homme", obosit de viața teatrală și sofisticată pe care o ducea, divizat între aparență și esență, de o moralitate care-l făcea aproape amoral, și salut ! „bunului sălbatic", sau măcar unui om care are timp să se caute pe sine, care devine liber. Ruptura dintre civilizație și natură se simțea acut, ca și ideea că perfecționarea civilizației (și în fond Versailles era o culme a acestei perfecționări) duce la degradarea naturii omului. Arta însăși devenise obositoare. Nevoia de frumos a omului este oare nelimitată ? De vreme ce periodic se renunță la plăcerea artei și o livadă înflorită este considerată la fel de frumoasă ca și cel mai teribil parter, sau o bucată de rocă la fel de expresivă ca o sculptură, înseamnă că și la frumosul creat de om se poate renunța.
Semnele unei crize naturistice apăruseră chiar în epoca de apogeu a vieții de curte cînd, travestiți în păstori și păstorițe, curtenii, uneori în frunte cu regii, jucau în spectacole pastorale. *Aminta* de Torquato Tasso și *Il pastor fido* (Păstorul fidel) al lui Battista Guarini (1538—1612) erau personajele mult îndrăgite de curtenii care, cu peruca pudrată și degetele încărcate de inele, mimau figuri de ciobani îndrăgostiți. Totul pare astăzi de neînchipuit : cum puteau niște oameni foarte serioși să apară la Versailles îngrijind de oi și de vaci, cum puteau ca în loc de parterre să prefere pajiști adevărate pe care să pască turme de animale ? Dar tot la Versailles perspectivele se pierdeau undeva în orizontul albastru, sugerînd parcă drumul unei evaziuni din acea lume scenică în care oamenii „comunicau" în replici dinainte confecționate și în care plimbarea era progra-

mată să se desfășoare, cum precizam anterior, în pas de menuet. Imposibilitatea întoarcerii brutale la o lume lipsită de constrîngeri o demonstrează însuși exemplul lui Ludovic al XIV-lea, care și-a construit un ermitaj în apropiere de Versailles, unde ar fi vrut să se retragă trei zile pe an. La început, intenția sa era ca acest mic lăcaș să rămînă ascuns între dealuri, izolat de lume, deschis naturii. În scurt timp însă clădirile, ornamentele au transformat ermitajul într-o parte din Versailles.

Și alți curteni simteau că la Versailles frumosul excesiv producea deja blazare. Domnișoara de Scudéry, ca una ce scrisese despre „promenadele" de la Versailles, în romanul său *Clélie* descrie plimbări prin niște grădini cu pajiști înflorite, drumuri cotite, pîraie șerpuind în voie printre acești copaci și mai ales plăcerea de a te lăsa nesupravegheat în voia visului în acest peisaj rustic, pe care îl numește „Valea dragostei", și care se afla undeva la țară, în fața casei Melintei.

Mai înainte chiar cu un secol, Ronsard, poet de curte, scrisese un sonet dedicat naturii libere : „Cer, aer, vînturi, lunci, cîmpii și munte, / Podgorii și păduri înverzită, / / Mal șerpuind, pîraie neoprite, / Stufiș ce-adastă mierla s-o asculte, / Cotloane cu muschi moale căptușite / Și pajiști, muguri, flori, fînețe cărunte, / Gheboase văi și lanuri verzi mărunte / Și stînci la mine-n versuri găzduite..." [1]

Se pregătea astfel o nouă natură, o „natură naturală", un om nou, omul sensibil și moral, o nouă grădină ce trebuia să preia funcțiile naturii „artificiale" de pînă atunci. Noul Eden în care se plimba omul ce se căuta pe sine, doritor de solitudine, sătul de societatea care-i reprima firea, nu era natura întreagă, absolut liberă, ci tot o invenție, dar una mai potrivită cu firea omului, în care arta să

imite natura, nu s-o transforme după normele frumosului.

Deși s-a vorbit mult în legătură cu revoluția în arta grădinărească și revoluția în mentalitatea oamenilor pe care o aduce opera lui Jean Jacques Rousseau, nu se poate spune că autorul *Noii Eloise* și a *Visărilor unui hoinar singuratic* a contribuit la *apariția* parcului peisagist. Opera sa a facilitat răspîndirea și impunerea pe continent a noului parc, l-a ajutat în înfruntarea cu vechiul stil geometric. Prin „strigătul său verde" Rousseau a lansat o celebră chemare grădinarilor : „Lăsați întreaga, marea inimă a naturii să bată în grădină", fără a uita că grădina este totuși o artă în care natura este *ajutata* de mîna artistului, de imaginația lui. Grădina este deci reprezentare ideatică, chiar dacă are iarbă deasă, tunsă scurt, presărată cu cimbrișor, maghiran, mentă creață, cu flori de cîmp, cu pîlcuri dese de copaci ce se adună în cringuri întunecate, cu tufe de trandafiri amestecate printre coacăzi, muri, zmeură, răspîndite fără nici o ordine, cu aluni, liliac, soc, chiar dacă aici coroanele copacilor, neatinse de foarfecele grădinarului, se întrepătrund de la sine, formînd bolți umbroase, potecile se întretaie cu pîraiele, la umbra copacilor se întinde mușchiul umed și totul este orînduit doar de „mama natură". Cu toate acestea, grădina Juliei (pe care am descris-o mai sus), personajul lui Rousseau, era *opera* ei. Arta consta aici în a descoperi măiestria naturii și a face nu ceea ce a făcut natura, ci cum a făcut ea. Pentru Rousseau grădina era, ca și pentru arabi, spanioli sau chinezi „spațiu de reverie". Natura orientală pătrundea de data aceasta în Europa nu prin modelele grădinii persane geometrice, ci prin altele, mai ales arabe și chineze. Căci nu doar spațiul de

reverie, de trăire sentimentală, ci și spațiul de meditație asupra omului și a rostului lui în natură devine acum grădina. Dacă ar fi să căutăm în continuare „originile ideologice" ale noii grădini, nu ne-am putea limita la atmosfera preromantică instaurată în Europa prin opera unor poeți. După unele opinii, dintre care cea a lui Rudolf Wittkower, împărtășită și de Rosario Assunto, grădina peisageră își are originea în iluminismul practicist al secolului al XVIII-lea [2].

Plasată în cadrul general al crizei umanismului de tip renascentist, criza artei grădinilor a facilitat impunerea unei grădini care, pînă atunci, nu-și găsise propriul stil, oscilînd între elementele peisagiste specifice și modelele împrumutate, între dorința de a rămîne „insulară" și dorința de a se italieniza sau franțuzi. După grădinile în stil renascentist arhitectural, care erau italiene, după cele în stil clasic geometric, care erau franceze, venise rîndul grădinilor engleze. Ca și poezia și pictura, estetica grădinii „vagabondează de-a lungul Europei" [3].

Peisajul italian impusese stilul arhitectonic, cel francez stilul geometric. Peisajul englez, dominat de verdele puternic și diferit nuanțat al pajiștilor imense acoperite cu iarbă deasă, de albastrul întunecat în care se pierd coamele dealurilor, scăldat de o lumină filtrată prin aerul umed, impune un nou stil, cel *pictural*. Și englezul este o altă fire, în comparație cu italianul sau francezul : nordic, reținut, tăcut, gînditor, îi place să meargă pe jos, să se plimbe singur, „să-și simtă picioarele umblînd" ; el întoarce de îndată spatele parterelor brodate cu flori, canalelor rectangulare, teraselor, scărilor, perspectivelor, boschetelor artificiale, simetriei în general și adoptă, de dragul firescului natural, asimetria programată, serpentinele, poienile cu iarbă și flori de cîmp,

pîraiele ascunse printre pîlcuri de copaci, cu malurile tivite de flori și mușchi, renunță la zidurile înconjurătoare și lasă grădina să se reverse în peisaj, să fie liberă. Lumina și umbra, culorile naturale ale cerului, norilor, ierbii, copacilor sînt „materia" noii grădini de tip „pictural". Uneori, în parc vitele pasc în voie, alteori sînt amenajate spații pentru călărie sau pentru picnic sau pentru orice fel de activitate relaxantă. Noua grădină nu mai este destinată nici etalării geniului artistic și al puterii, nici serbărilor, ci *trăirii naturii*. A trăi natura înseamnă, în primul rînd, a încerca o reconciliere cu ea, o pierdere a personalității, o detașare de Eu pentru a participa la infinitudinea lumii.

Impulsul artistic al noului stil de grădină a fost dat de un eveniment ce ține de istoria și folosofia mentalităților : întîlnirea Europei cu civilizația extrem-orientală. Cum altădată grădina greacă s-a transformat în „gortos" sau din „pădure sacră" în *paradis*, prin cunoașterea de către greci a civilizației persane, grădina hibridă engleză devine acum *parcul englezesc*, prin contact cu civilizația chineză, cu grădina chineză.

China pătrunsese de mult în Europa prin relatările lui Marco Polo, prin mătăsurile, porțelanurile, vasele decorative ce ofereau imagini de pagode, dragoni, poduri peste ape, helești invadate de verdeață, temple, chinezoaice fragile drapate în chimonouri etc. În castelele europene existau saloane à la Chine, decorate cu mobile, ceramică, șemineuri, vase chinezești. Desigur aceasta era o cunoaștere superficială a unei Chine artizanale. Ceea ce nu se cunoștea era mentalitatea specifică extrem-orientală. Cum remarcam, adevărata viață a chinezului și a japonezului se confundă cu momentele de contemplare a naturii, iar filosofia cea mai adîncă re-

zidă în a descifra legile naturii, care sînt și legile omului. Pentru a cunoaște natura, omul trebuie s-o aibă în față și pentru a o avea în totalitatea ei, trebuia s-o recreeze adunînd diversele ei componente. Peisajul chinez era, mai ales în Nord, arid, erodat, lipsit de umezeală, iar grădina, imagine a universului, trebuia să redea o natură bogată, variată. Grădinarul chinez era un artist complet și un filosof, arta grădinăritului o artă regală, cea mai importantă dintre toate celelalte. În grădină se petrec ceremoniile, se gîndește și mai ales se „trăiesc" melancolia, bucuria, teama, grația, grădina fiind concepută filosofic și sentimental totodată.

Cel care a făcut cunoscută europenilor pregătiți să devină filosofi grădina chineză a fost englezul William Chambers, care publică, în 1757, o carte intitulată *Designs of Chinese Buildings* (Modele de construcții chinezești), carte ce avea un capitol dedicat grădinii chineze, pe care autorul îl extinde în 1772, într-o altă carte dedicată în exclusivitate grădinii, intitulată *A Disertation on Oriental Gardining* (Dizertație asupra grădinăritului oriental), după ce în 1756 amenajase la Kew, în Surrey, pentru principesa de Wales, o grădină în manieră chineză. Dar, deși William Chambers aduce cele mai multe date despre spiritul și arta grădinii chineze, nu el a fost primul și singurul cunoscător și adept al grădinii extrem-orientale. Înaintea sa, Sir William Temple publicase, în 1685, adică în vremea cînd Versailles cunoștea epoca sa de apogeu, *Essay on the Garden of Epicur* (Eseu asupra grădinii lui Epicur), în care descrie acel tip de grădină asimetrică în stilul numit „sharawaggi", o grădină peisageră pătrunsă de un puternic spirit religios.

Chambers prezenta multe amănunte în ce privește modul de amenajare a grădinii chineze : cum își

aleg chinezii terenul, cum sînt tratate temele grădinii, accentuînd asupra faptului că grădinarii chinezi nu sînt împotriva decorativului, dimpotrivă, templele, pavilioanele, podurile, colonadele, balustradele și alte elemente de decor nu lipsesc, numai că acestea nu trebuie să subjuge peisajul, să supună, să sufoce natura. Ei nu sînt nici adversarii ordinii, ai simetriei, dar acestea se exercită doar în cadrul unor compoziții mici. Templul sau altă clădire trebuia lăsat liber, să fie acoperit de un decorativ artificial. Busturile, statuile reprezentînd animale sînt plasate în jurul clădirii nu atît ca elemente de ornament, ci mai curînd ca factori ce stimulează trăirea sentimentală. Grădina chineză este compusă nu din partere ordonate după anumite axe și subordonate unui plan unic, ci din „scene" a căror identitate este una sentimentală : scene melancolice, vesele, înfricoșătoare etc. Vegetația și elementele decorative (temple, stînci, lacuri, helești, cascade, pavilioane, ruine) sînt în așa fel plasate, încît să formeze în jurul lor o scenă unitară, structurată pe un anumit sentiment, anotimp, moment al zilei, să provoace adică un anume gen de trăire. Astfel, pentru prima dată apare în Europa ideea unei noi tipologii a grădinii și a unei noi structuri a ei, bazată pe trăire, pe *aestesis*. „Scenele de groază scria Chambers, prezintă blocuri de piatră suspendate, întunecate, caverne și cataracte vijelioase care cad din înaltul munților pe toate laturile. Arborii sînt diformi și par sfîrtecați de violența vînturilor. Unele edificii cad în ruină, altele sînt arse pe jumătate de foc și cîte o nenorocită de cabană ici, colo presărată pe înălțimi pare să ateste mizeria locuitorilor. Acestor scene de groază le urmează de obicei cele zîmbitoare. Artiștii chinezi știu cu cîtă putere este lovit sufletul de contraste și niciodată nu lip-

sesc peisajele nebănuite și puternicele opoziții de forme, de lumini și umbre. Astfel, din priveliști mărginite te fac să treci la perspective întinse ; de la virtuțile de groază, la scene plăcute... caută să creeze o aparentă legătură între grădinile lor și pădurile din jur, între cîmpuri și apele îndepărtate... chinezii sînt pasionați după apa pe care știu bine s-o îndrume și prin ea fac mai folositoare liniștea unor scene plăcute, adaugă tristeți celor melancolice, veselie celor zîmbitoare, maiestate celor nobile și groază celor înspăimîntătoare" [4].

Că „natura este modelul chinezilor" este o afirmație ce acum pare banală, după ce și grădina europeană a trecut prin experiența naturistică a chinezilor ; pe vremea lui Chambers însă apărea ca o normă estetică nouă : să imiți natura prin propriile ei elemente, dar nu ca să creezi o altă natură, ci ca să-i accentuezi forța de a produce viață sentimentală, s-o faci mai melancolică, mai veselă, mai înfricoșătoare era atunci o mare noutate. În Europa ne aflăm în epoca rococoului în artă, a iluminismului în gîndire și a preromantismului în simțire. Prin grația decorativului pagodelor, templelor, podurilor, balconașelor, colonadelor, China se potrivea rococoului, prin gîndirea nouă asupra raportului om-natură, iluminismului, prin „scenele" ce provoacă trăirea naturii sentimentalismului preromantic. Căci „înapoi la natură" însemna și înapoi la sensibilitate. Prea multe lucruri n-a preluat grădina engleză de la cea chineză, poate că doar și-a verificat mai mult forța, găsindu-și un corespondent mai vechi și un maestru desăvîrșit în arta grădinii peisagiste. În parcurile englezești și apoi în cele europene, baroce, rococo, peisagiste vor apărea elemente din decorativul chinez : pagode, temple, clădiri în ruină care să stimuleze reveria, piraie sinuoase, lacuri acoperite de

lotuși, helestee ascunse de stuf, cascade naturale, pîlcuri de copaci lăsați să crească în libertate, pajiști cu iarbă deasă, presărată din loc în loc cu flori de cîmp. Important era însă altceva, și anume faptul că, scăpînd din canoanele raționalului, grădina tindea să redevină o parte a naturii.

Și în plan estetic grădina, pînă nu demult ignorată ca artă, devine acum o artă de referință pentru teoreticieni ; ca și pictura și sculptura, ea intră în marile dezbateri ale secolului, în care estetica se năștea ca știință : ce este frumosul, ce este arta, ce este gustul, există o estetică apriori ? E posibil să raționalizezi frumosul ?

Dacă pe teoreticienii din secolul al XVII-lea nu-i preocupa decît frumosul artistic, pe Kant îl preocupă deopotrivă frumosul artistic și natural, și în sistemul său de clasificare a artelor așază grădina alături de pictură ; cea din urmă redă formele naturii zugrăvindu-le, grădina combinîndu-le, dar ambele au ca model natura, ambele sînt „un joc" cu obiectele naturii, una o reprezintă, cealaltă o realizează prin combinarea elementelor ei „Arta grădinii, scrie Kant, nu este altceva decît împodobirea pămîntului cu aceeași diversitate (iarbă, flori, arbuști și copaci, chiar ape, dealuri și văi), cu care natura îl prezintă privirii... doar combinarea elementelor este alta, corespunzînd anumitor idei." [5] Și nu numai „corespunzînd anumitor idei" se realizează grădina, ci și în vederea trezirii unor idei, cu alte cuvinte grădina devine o natură semnificantă, „conotativă". Ideile pe care trebuie să le stîrnească arta sînt în primul rînd cele morale, căci, scria Kant, ca și cum i-ar fi citit pe chinezi (deși se știe clar că filosoful de la Königsberg nu manifesta nici un interes pentru gîndirea de dincolo de Europa), „dacă artele fru-

moase nu sînt puse în legătură cu ideile morale, singurele care duc la o satisfacție autonomă, atunci soarta lor este cea descrisă mai sus" (sînt condamnate adică la dezgust și dispreț). Reținem din *Critica facultății de judecare* că grădina este o formă de pictură (de aici și epitetul de picturală) și că ea combină elementele naturii în așa fel încît să stîrnească idei morale în primul rînd. Era epoca în care se simțea nevoia nu numai a evadării în spațiu, dar și a unei revizuiri a conceptului de moralitate : este omul civilizat amoral ? „Bunul sălbatic" este moral, dar civilizația îl corupe ? Arta care nu inspiră idei morale este ea coruptibilă, urîtă ?

Friedrich Schiller, în Germania aceleași epoci de fervoare filosofică și estetică, introduce ideea de „grădină estetică" în care nu se mai silea natura „să-și părăsească propria și frumoasa viață autonomă în favoarea unei simetrii inanimate" *(Über den Gartenkalendar auf das Jahr 1795* — Despre calendarul grădinii, 1795), dar care rămîne o operă de artă. Concepută astfel încît să mulțumească în același timp pe omul simplu și pe cel viciat de cultură, pe cel simplu să-l îndemne să gîndească, pe cel cultivat să simtă, grădina era, ca să ne exprimăm în termenii esteticii schilleriene, „naivă" pentru sentimentali și „sentimentală" pentru naivi. Întreaga teorie a celebrului eseu *Despre poezia naivă și sentimentală* este bazată pe contrastul natură-artificiu. „Poporul care a împins cel mai departe lipsa naturalului, precum și speculațiile în această privință, a trebuit să fie cel dintîi și în chipul cel mai viu atras de fenomenul *naivului* și să-i dea un nume. Acest popor după cîte știm au fost francezii" [6]. Schiller se gîndea evident la fenomenul rousseauist. Parafrazîndu-l pe Schiller, potrivit căruia „poetul sau este natură sau o va căuta" (în primul caz avem

de a face cu poetul naiv, iar în cel de-al doilea cu cel sentimental), putem spune că grădina este sentimentală în sens schillerian, căci ea caută natura, nu este natură. Prin invitația la reflecție și prin „strădania sufletească pe care o provoacă", grădina se aseamănă cu poezia sentimentală care mijlocește, chiar dacă prin reflecție, întîlnirea dintre natură și artă. Dar nu aceasta era „filosofia naturii" la chinezi ? Nu același lucru preconizau și ei ca prin contemplație să te simți parte integrantă a totului și să intuiești adevărul naturii naive care trebuie să fie și adevărul, legea umană ? Dacă arta este anularea naturii, ca liberă activitate a intelectului, tot ea trebuie să faciliteze reîntoarcerea la natură și această reîntoarcere echivalează, în termeni schillerieni, cu „împlinirea idealului".

Odată recuperată de estetică, grădina devine preocupare pentru marii esteticieni ai secolului acesta naturistic, rationalist și sentimental în același timp. Confruntați cu un tip de grădină ce începuse să apară chiar în Germania barocului și Franța rococoului, alți esteticieni germani, printre care August Wilhelm Schlegel si Arthur Schopenhauer, fundamentează teoretic o nouă estetică a grădinii. În a 17-a lecție berlineză, August Wilhelm Schlegel pare să presimtă exagerările naturistice care ar fi putut duce chiar la disoluția artei grădinii : natura liberă, peisajul nu trebuie să contrasteze prea mult cu natura modelată, să nu fie o sălbăticie care lezează „sentimentul de satisfacție", adică să nu fie trimiși oaspeții unei grădini în mijlocul rîpilor și murilor, să nu fie făcuți să alerge de la o rîpă la alta ca să se creadă în sînul naturii libere și nu făurită de mîna omului, remarca Schlegel, vădit ironic la adresa lui Rousseau. Obișnuit cu grădina europeană de pînă atunci, el nu considera că trebuie să se renunțe la

tăierea copacilor în anumite forme, la jocul apelor în arteziene, în general la ornamentica artistică a grădinii, pentru a se realiza „întoarcerea la natură". A.W. Schlegel prefigurează în fond, refuzînd exagerările de tip anglo-rousseauist și încercînd să „recupereze" grădina europeană, tipul de grădină numit *mixt*, care se va dezvolta cu succes în Europa după secolul al XIX-lea. „Grădinăritul englez, scria el, este prin urmare o pictură de peisaj compusă cu obiecte reale care poate să producă imagini plăcute, dar tocmai prin aceasta nu le poate rupe niciodată de natură ca să le ducă la perfecțiune în sine ca opere de artă... Greu poate grădinăritul să fie un avantaj față de pictură și speranța pe care Walpole o manifestă în perfecționarea acestei arte în Anglia, prin meritul magnificului grădinar englez, nu a fost pînă acum confirmată". Și dacă Schlegel este doar reticent și ironic față de noua grădină, Hegel, care a acordat mult credit naturii frumoase, prima frumusețe fiind după el cea a naturii, dar care consi dera că arta este superioară naturii, va fi chiar împotriva ei, considerînd că renunțarea la grădina în stil geometric reprezintă o regresiune a artei grădinii.

Schopenhauer, în schimb, entuziasmat de „cît de estetic se comportă natura" posedînd gratia naturală și spontană, acceptă fără rezerve noul tip de grădină, pentru că aici nu se mai vede mîna „marelui egoist", care este omul. În parcul englezesc natura își prezintă frumusețea ei desăvîrșită „exprimînd la modul cel mai limpede obiectivarea voinței de viață, lipsită în acest stadiu de cunoaștere". Prin contrast, în parcul francez se vede dimpotrivă voința egoistă a proprietarului, „semn al sclaviei la care este supusă natura".

Demnitatea la care a ajuns arta grădinii în secolul al XVIII-lea, ridicată la rangul de obiect estetic, era ea însăși o „revoluție", căci pînă atunci nici măcar nu era pomenită între artele care constituiau obiectul teoretizărilor. Poate să fi contribuit la acest nou statut al grădinii impactul cu China, dar și faptul că prin Versailles arta grădinii ajunsese la o astfel de desăvîrșire încît nu mai putea fi ignorată.

Grădina peisagistă englezească, prea încărcată de morală, filosofie, teorie, nu a putut niciodată să egaleze performanțele artistice ale grădinilor italiene și franceze. Prin „revoluția peisagistă", arta grădinii de fapt a intrat într-o epocă de criză stilistică ce se va prelungi în secolul următor, criză ce se caracterizează în esență prin nesiguranță stilistică și confuzie.

Grădina care trebuia să exprime orgoliul insular n-a avut autori de talia lui Le Nôtre, cei mai mulți dintre teoreticienii grădinari fiind, de fapt, diletanți în materie de grădinărit : poeți, pictori, filosofi, jurnaliști, grădinari în timpul liber. Ei își imaginează mai mult cum ar trebui să fie grădina pentru a fi în acord cu noul curent naturistico-sentimental al epocii, iar uneori își amenajează grădini proprii ca să-și pună în practică ideile, dar cînd reproșează grădinarilor francezi că supun foarfecelui vița de vie, unii arbuști sau pomi despre care orice horticultor amator știa că trebuie curățați primăvara, ei sînt de-a dreptul ridicoli în pretențiile de a crea o nouă grădină, care să rivalizeze cu cea tradițională. N-au înțeles prea bine nici spiritul artei extrem-orientale. William Chambers se înșela cînd credea că grădina chineză este un complex de scene și că nu are un plan. Și mai ales nu a înțeles „metafizica" grădinii chineze, grădină care face altceva decît numai să înlocuiască geometria liniilor

drepte cu cea a liniilor curbe. Două universuri se înfruntau, unul al rațiunii și altul al senzațiilor : omul european gîndește natura, cel extrem-oriental o intuiește.

Unul dintre creatorii parcului englezesc real a fost Alexander Pope (1688—1744), scriitorul a cărui operă complexă este revendicată deopotrivă de cei care studiază fenomenul clasic în Anglia, ca și de cei care se referă la precursorii revoltei romantice. Autorul *Eseului asupra criticii* (1711), în care se inspira din arta poetică a lui Horațiu, traducătorul în limba engleză a *Iliadei* lui Homer era un clasic, iar grădinarul un preromantic. S-a și spus că Pope era „natură plus Homer". Ca adorator al naturii, Pope, ce aparținea unei națiuni mai puțin obișnuite cu viața de curte, prefera să privească spațiul verde-albăstrui al cîmpiei, florile preeriei decît parterele brodate. El se referea la o altă natură, o natură eliberată de prezența omului, ca în tablourile lui Claude Lorrain, Nicolas Poussin sau William Hogart, William Turner, John Constable.

Începînd din 1718, Alexander Pope își proiectează, lîngă Richmond, celebrul parc Twickenham, separat de locuință de un drum ce șerpuia de-a lungul unui rîu. El imaginează să unească parcul printr-un tunel sub formă de criptoportic cu locuința. Criptoporticul era un semn al anticilor, iar unirea locuinței cu grădina un element prin excelență clasic. Dorea de asemenea să-și decoreze interiorul tunelului-criptoportic nu cu statui, ci cu eșantioane din minerale prețioase, care pe de o parte făceau o concesie naturii, iar pe de alta transformau criptoporticul într-un fel de cabinet de științe naturale și fizică. Aici se observă influența iluministă, grădina trebuind să devină „cognitivă". Printr-o anume

strategie optică, peretele interiorului devenea un fel de ecran pe care se proiecta imaginea întoarsă a rîului care însoțea drumul ce despărțea parcul de locuință. Ieșirea din criptoportic ducea spre o alee, iar aceasta spre un deal ce putea fi urcat printr-un fel de alee labirintică. Pe deal se afla un templu a cărui boltă de verdeață deasă forma un fel de lunetă îndreptată spre rîu. Un obelisc și cîțiva chiparoși reprezentau „temele exotice" ale parcului lui Alexander Pope, parc cu o compoziție eterogenă, în care elementele clasice-romane se întîlnesc cu cele baroce și iluministe, pe o suprafață special amenajată pentru a oferi o deschidere spre natură. Concepția despre noul parc nu era deocamdată clară. Un alt precursor al parcului peisagist, William Kent (1685—1748), numit de către Horace Walpole, autorul romanului gotic, grădinar și el, „părintele artei moderne a grădinilor", a realizat o grădină în noul stil, mai liber. La Chiswick a creat, pentru lordul Burlington, o grădină în care a aplicat estetica lui „Sharawaggi", dar serpentinele și dezordinea calculată nu l-au împiedicat să-și aducă aminte de cele văzute în grădinile italiene, așa încît în același parc se afla un teatru antic, a cărui scenă era ocupată de un templu rotund cu pronaos dreptunghiular, iar în mijlocul „orchestrei" era un bazin circular în centrul căruia se afla un obelisc ce amintea de fîntîna lui Bernini. În spațiile unde ar fi trebuit să fie locurile spectatorilor, erau puse vase cu caiși și portocali. Într-un alt parc creat de el la Stowe, în același stil care introducea rafinamentele barocului italian în cîmpia engleză, se aflau o piramidă, un templu saxon, o casă în stil chinez, prin aceasta instituindu-se o temă specifică a parcului englezesc, anume tema exotică. Modelul parcului său se găsea în picturile italiene ale epocii, cu amintiri din antichitate,

cu concesii făcute peisajului agrest, picturi în care apăreau laolaltă temple grecești, poduri renascentiste și turme de oi care pășteau în apropiere. Impregnat de cultură, William Kent nu uita că grădina este și natură liberă ; el a avut o mare grijă pentru perspective, creînd un gen de împrejmuire numit „ha-ha", adică un șanț dublat de o palisadă joasă în locul zidului, acest nou gen de împrejmuire avînd avantajul că nu mai întrerupea legătura cu împrejurimile. Parcul era delimitat și totuși deschis infinitului.

Esențele vegetale exotice, atunci importate din America, India sau alte țări orientale (se aduc acum tuia, ce va deveni nelipsită în grădinile secolului al XX-lea, salcîmul, castanul, cedrul, iedera), combinate cu vegetația autohtonă, în compoziții aranjate în vederea efectelor de culoare, se înscriu într-o nouă strategie a grădinii, care este acum „o acuarelă".

Printre precursorii parcului englezesc ar fi trebuit să-l menționăm și pe scriitorul și jurnalistul epocii, Joseph Addison, care în 1712 publica în revista „Spectator" un studiu despre peisaj, unde impune două categorii estetice supraestimate mai tîrziu de estetica romantismului : pitorescul și sublimul. El nu fusese în China, ci în Italia, pe care însă o văzuse cu alți ochi decît predecesorii săi, ca pe un peisaj liber, colorat puternic cu priveliști ce te fac să trăiești cu teamă plăcerea frumosului : „Există ceva mult mai îndrăznеț și magistral în mișcările rudimentare și neîngrijite în natură decît în grațioasele terase și în înfrumusețările artei. Frumusețile grădinii sau ale palatului cel mai somptuos stau într-un spațiu mic, imaginația aleargă numaidecît în întinsele cîmpii ale naturii, ochiul aleargă în sus

și în jos fără nici o constrîngere de felul acesta și se hrănește dintr-o varietate infinită de imagini care nu au limită" [6]. Este elogiul pe care-l face Addison copacului lăsat să se dezvolte liber în toată splendoarea, bogăția și forța pe care natura o conferă elementelor ei. Addison și-a amenajat o grădină prerousseauistă, așa cum rezultă dintr-o scrisoare publicată chiar de el, o grădină care semăna cu aceea arătată de Julie, personajul lui Rousseau, lui Saint Preux. Era livadă, grădină de flori și de zarzavat în același timp, și dacă cineva străin ar fi intrat în ea, nu și-ar fi dat seama dacă este o natură sălbatică sau una aranjată de mîna omului. Florile creșteau în libertate, unele erau aduse direct din cîmp și sădite acolo, căci, scria Addison, dacă vedea o floare frumoasă, nu rezista tentației de a o aduce la el acasă. Singura lui grijă era să adune la un loc plantele care înfloresc în același anotimp ; astfel că, precum în China, are și el „scene" de anotimpuri. Promenada era una „labirintică", deoarece nu se știa unde duce cărarea și ce poate întîlni în drum cel care se plimbă : un măr, un stejar, un ulm, un păr sau altceva. În partea de sus a grădinii se afla un izvor ce devenea un pîrîu pe care grădinarul Addison l-a orientat astfel încît să pară că șerpuiește natural printre copaci, tivit pe maluri cu viorele, brînduțe, tufișuri. Păsări de diferite specii își făcuseră cuiburi în grădina sa și ciripitul lor umplea aerul umed de o muzică încîntătoare. Mai este ceva important în scrisoarea lui Addison : anume faptul că el compară grădina cu o poezie. Ideea era, cum menționam, veche la arabi, care își intitulau volumele de versuri *Gulistan* sau *Bustan* ; poetul este un grădinar, iar poemul o grădină. De la arabo-persani ne-a parvenit și proverbul : „Cartea-i o grădină ce-o porți în buzunar". Poate că lui Addison

i s-a trezit spontan această asociere dintre grădinar și poet : creatorul straturilor de flori, spunea el, e asemenea unui autor de sonete sau epigrame, iar cel care aranjează grote, grilajuri, căderi de apă, tufișuri este asemenea autorului de balade. Grădina trebuie să ofere, după opinia sa, pacea și liniștea sufletească pe care o aveau strămoșii umanității în paradis și în același timp să fie un exercițiu al spiritului, să trezească în noi tot felul de gînduri. Treptat, grădina evoluează, devenind mai preocupată de crearea unor stări de suflet inefabile. În teorie, mai aproape de natura naturală, în realitate cedînd adesea decorativului tradițional, gustului pentru exoticul romantic (ruine, temple grecești și druide, pagode, morminte, obeliscuri ce apar desigur și sub influența picturii, care ea însăși nu-și găsise încă un nou stil), grădina trebuie să aleagă mereu între artă și natură.

În 1770, Thomas Whatley publică o carte intitulată *Observații asupra grădinăritului modern*, în care se cere grădinarului multă fantezie ca să lase natura liberă, să autohtonizeze elementele primite din China și să accentueze, prin îmbinarea iscusită a frunzișului arborilor, tufișurilor, impresia coloristică și, mai ales, să vegheze asupra efectelor în plan sentimental pe care natura trebuia să le aibă asupra celui ce hoinărește visînd prin grădină. Noua grădină era în primul rînd un spațiu de reverie, așa cum o dorise Rousseau : „O reverie dulce și profundă puse atunci stăpînire pe simțurile sale și el se pierdu cu o delicioasă beție în nesfîrșirea acestui frumos sistem cu care se simțea identificat“ [7].

Grădina mixtă

„Grădina secolului al XVIII-lea exprimă, mai bine decît literatura și artele plastice, admirabila unitate spirituală pe care armele și politicienii n-au putut-o fărîmița sub pretextul impunerii uneia sau alteia dintre hegemonii“ [1]. Acum toate marile teme ale grădinii care au fost create de-a lungul secolelor, dispărînd și reapărînd în diverse spații geografice, sfîrșesc prin a coexista într-un nou stil de grădină, peisageră și arhitectonic-geometrică în același timp. Orientul și Occidentul, antichitatea și romantismul se află în grădină ca în nici o altă parte într-o coexistență care nu lezează simțul artistic.

Problema care se pune acum în materie de grădini nu este aceea de a respecta un stil sau altul, ci de a găsi o linie de mijloc între tradiția ajunsă la apogeu și inovația „revoluționară“. Evident, exista o rezistență față de noul stil anglo-chinezesc, un stil ce amenința însăși coeziunea structurală a grădinii, identitatea ei ca obiect artistic. Secolul al XVIII-lea era mai curînd un secol raționalist și utilitarist decît sentimental, așa încît nu era ușor să creezi fără reținere o artă inutilă care să se bazeze în primul rînd pe fantezie și sugestie. Este, de fapt, o epocă de mare derută stilistică în care barocul,

clasicismul si rococoul trebuiau să se împace cu sentimentalismul preromantic. În realitate, modelul spre care aspiră Europa nu era parcul englezesc, care nu dăduse pînă la vremea aceea nici o realizare care să întunece faima Versailles-ului, ci tot parcul lui Ludovic al XIV-lea. Se încearcă o combinație grădinărească ce putea să satisfacă orgoliul și gelozia principilor europeni cu sentimentalismul burghez al păturilor de mijloc.

Se mai observă o tendință nouă în epocă, tendință care determină în parte compromisul stilistic ce se anunța în arta grădinilor : o anume tentație către viața la țară, mai precis către organizarea arhitectonico-peisagistă pe care o oferea ferma. Pentru unii „naturiști", ferma nu era decît o grădină mai puțin artistică, sau mai bine-zis grădina ar fi trebuit să fie o fermă aranjată de un artist. În fond și marile parcuri, de la persani pînă în secolul al XVII-lea, aveau, pe lîngă straturile de flori, partere, canale, menajerii și voliere ; nu era vorba decît ca animalele crescute altădată pentru vînat sau distracție, multe dintre ele exotice, să fie înlocuite cu animale domestice, iar volierele cu păsări rare cu cotețe de păsări obișnuite, piesele arhitectonice prețioase, pavilioanele încărcate cu decorații somptuoase să fie înlocuite cu case în stil rural (lucru ce s-a și întîmplat la Versailles, în vremea Mariei Antoaneta), cu mori de vînt olandeze, iar vînătoarea cu echitația.

Francezii au fost la început destul de circumspecți față de fantezia englezilor în materie de grădinărit ; nu pentru că n-ar fi avut și ei dispoziție spre o natură liberă sau spre viața rurală, ca ideal al celor obosiți de civilizație, dar ei ajunseseră să creeze o capodoperă și să fie luați, în arta grădinii ca și în teatru, drept modele, ca și anticii. Așa cum teatrul clasic francez adoptat în Europa n-a dat decît niște

opere hibride, scrise după „regulile clasice", la fel romanticul parc peisagist nu putea să dea în Franța și în țările care o imitau altceva decît hibrizi stilistici. Și totuși „Zeitgeist"-ul (spiritul timpului) era altul. La început francezii adoptă doar „bizareriile" noului tip de parc : pagode și poduri à la Chine, ruine medievale, la care se adaugă și o „bizarerie franceză" : coșurile cu flori. Aceste coșuri cu contururi dintre cele mai diverse decorează parterele, scările, intrările pavilioanelor, peroanelor etc. Iar cînd francezii renunță la „topia clasică", adică la fasonarea copacilor, ei conduc în așa fel creșterea ramurilor, ca, privind în sus, să ai tot o imagine plastică : bucata de cer devine o oglindă, un fluture sau a altă figură.

Treptat, începe să se pună în discuție însuși principiul fundamental al unui parc clasic : prea strînsa legătură dintre grădină și clădire. Într-un tratat intitulat *Essais sur les jardins* (Eseuri asupra grădinii), apărut în 1774 și datorat lui Ch. Watelet, unul dintre apărătorii parcului englezesc în Franța, se observă că grădina veche era în mod deosebit apropiată de arhitectură și aceasta pentru că ea constituia un loc de reunire și adunare pentru o societate restrînsă. Parcul în schimb trebuia să fie altceva decît un spațiu dominat de „ideea feudală", unde apa stagnează în bazin, iar umbra deasă si umiditatea produc musculițe. Altceva, fără însă a deveni ridicol și afectat ca parcurile englezești, ci ferm, împodobit simplu, deschis spre peisaj, în spirit rousseauist.

Eclectismul pare să devină norma cea nouă, acceptată nu numai în Franța, ci în toată Europa. Teoreticienii în materie de grădini, fie că se numesc ducele de Harcourt, Watelet, Jacques de Lille sau Christian Cay Lorenz Hirschfeld sau Ercole Silva,

nu fac decît să reconcilieze mereu tradiția cu inovația, Nordul cu Sudul, clasicismul cu barocul și romantismul. În 1775, la un an după apariția eseului lui Watelet, ducele de Harcourt publică *Traité de la décoration des dehors, des parcs et des jardins* (Tratat despre decorația exterioarelor, a parcurilor și a grădinilor), în care amatorul instruit, care era acest duce, scria că este normal să alegi linia dreaptă atunci cînd vrei să ajungi la un castel și să-l anunți din timp prin piese arhitecturale care sînt legate de el. Prin aceste piese arhitecturale dependente de palat nu se diminuează cu nimic „drepturile naturii", în schimb, se dă un aer de grandoare ansamblului. La Versailles, mai scrie ducele de Harcourt, piesele arhitecturale nu sînt puse în evidență suficient, ele sînt ascunse, disimulate în boschete, ceea ce nu este de recomandat. Ca vegetație, ducele recomandă speciile exotice din America de Nord. Considerat teoretician al parcului mixt, autorul tratatului despre decorația exteriorului observă bine tendințele și erorile ce se evidențiau în parcurile de modă nouă : „dacă în fața unui edificiu care amintește de Grecia se plasează un pod gotic, corăbii chinezești, treiaje franceze, toate aceste obiecte disparate devin false pentru că nu au nici o legătură unele cu altele. Dar dacă ele se înrudesc, în mod sigur se va obține un ansamblu valoros" [2]. La Betz, prințesa de Monaco amenajează un parc după sfatul lui Harcourt : pe o insulă legată de restul compoziției printr-un pod chinezesc se află un pavilion exotic, în altă parte un templu druid, construit din tulpini de stejar, apoi un turn feudal în ruină, cu o inscripție în franceza veche. În alt loc se ridică o piramidă dedicată independenței americane și o vale a mormintelor cu cenotafe fanteziste scrise cu caractere gotice. Decorația grădinii, romantic-medievală, devansează

romantismul în celelalte arte. În preajma revoluției franceze grădina își spusese ultimul cuvînt.
Grădina prințului Joseph de Ligne, Beloeil, din Hainaut, avea bazine, alei mărginite de mesteceni, bolți de verdeață în stil italian, pajiști cu gazon, coșuri cu fructe, boschete de trandafiri. El însuși o descrie în cartea sa *Coup d'oeil sur Beloeil* (Privire asupra grădinii Beloeil), în capitolul „Asupra unei mari părți dintre grădinile Europei". După ce călătorise în multe țări, printre care Anglia, România și Rusia, și văzuse tot felul de peisaje și grădini, rafinatul prinț Joseph de Ligne observa că ceea ce se cerea la vremea respectivă în materie de grădini era „mai mult bun simț în Anglia, mai puțină ordine în Franța, mai puțină arhitectură în Italia, mai mult soare în Rusia, mai mulți arbori în Ungaria, mai mult gazon în Germania, mai multă bogăție în Elveția, mai mult gust pretutindeni" [3]. La Beloeil, erudiția în materie de grădini își spune cuvîntul. Pe lîngă voliere acoperite de plasă și un salon de iarnă unde păsările puteau să cînte fără încetare tot timpul anului, un port cu gondole, un templu indian unde se servea înghețată, o moschee și un templu chinez se mai afla un crîng de chiparoși, un templu al lui Adonis, iar deasupra unei stînci, un templu al lui Saturn. Potecile erau concepute simbolic : una ducea spre statuia lui Amor, alta spre cabinetul de filosofie (un salon verde udat de un pîrîiaș șerpuind printre flori), unde se afla statuia lui Voltaire, sub o boltă de trandafiri. „Această carte mică, scria Pierre Grimal, apropo de tratatul prințului de Ligne, rezuma filosofia acestei lumi muribunde. Aici se descoperă că marile teme pe care le-am văzut născîndu-se și pregătindu-se secol de secol, după antichitate, au sfîrșit prin a coexista și a se combina" [4]. Parcul realizat la Hainaut, cu bazinele, tem-

plele, livezile cu fructe exotice, pavilioanele sale, amintea, scrie Grimal, de *Divanul* lui Goethe, care readusese temele orientale în atenția Europei, și de grădina lui Harun al Rașid.

Unele parcuri, cum este celebrul Bagatelle din Bois de Boulogne, sau cel al Micului Trianon sînt mai peisagere, mai obediente modei englezești, mai romantice, altele rămîn mai aproape de tradiția franceză, fără a ignora componenta peisageră. Decorativul se complică și se exotizează, mai ales după campaniile lui Napoleon, cînd, în afară de plante exotice, apar în grădini sfincși, obeliscuri, corturi turcești, pavilioane arabe, ruine antice. Treptat, grădina seamănă tot mai mult nu cu natura, ci cu tablourile vremii : o pădure și un templu, un pod și o ruină gotică, o cărare spre un mausoleu, o statuie erau deja „trucuri" de mult folosite de pictura peisagistă a timpului.

În Germania vremii mulți bancheri, seduși de moda englezească, încep să-și amenajeze parcuri în noul stil. Unul dintre aceștia a fost și Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, pe care Winckelmann, care îi era prieten, îl inițiase în frumusețile artei grecești. Călător și el ca și prințul Joseph de Ligne, are ambiția să-și amenajeze grădina potrivit rangului și culturii sale. În 1769 încep la Worliz lucrările unui parc în stil englezesc. În același timp, alți prinți și bancheri investeau sume de bani uriașe în amenajări de grădini și parcuri ; lor li se datorează existența grădinilor Scholler, de lîngă Hameln, Marienwerder, de lîngă Hanovra, grădina anglo-chineză de la Dieburg, grădinile din Weltheim, unde se aflau cei mai vechi arbori nord-americani, Englischer Garten din München ș.a.m.d. În timp ce la Schönbrunn, lîngă Viena, Hellbrunn la Salzburg, Schleissheim la München, Schwetzingen, lîngă Manheim, Herrenhausen la Hanovra se păstra stilul clasic baroc, la Worliz, prințul Leopold von Dessau intenționa să creeze o grădină de tip nou, prin autohtonizarea ideilor engleze. Acolo se afla un mare lac natural cu mai multe golfuri care erau legate prin canale. În jurul suprafețelor de apă erau amenajate grădini în „genuri" diverse, în „scene", ca la chinezi : apare astfel grădina *Muntele cedrilor, Muntele verde, Insula trandafirilor, Podgoria, Grădina doamnelor, Insula lui Rousseau* (imitație a celei de la Ermenonville), unde, într-un cîmp de plopi, se află o urnă, *Teatrul florilor, Ermitajul, Insula mititică,* dedicată zeiței Venus, *Grota lui Neptun, Grota lui Eol, Grota lui Vulcan* (un fel de cuptor pe care noaptea ardeau flăcări) etc. Un amestec deci al timpurilor și spațiilor care nu l-a deranjat pentru caracterul eterogen ce-l imprima parcului, ci dimpotrivă, l-a impresionat pe clasic-romanticul Goethe în așa măsură încît îi scria Doamnei de Stein, în 1778, că este „ca o poveste ce se prezintă cu toate caracterele Cîmpiei Elisse". Parcul de la Worliz și cartea lui Hirschfeld despre teoria grădinii i-au trezit lui Goethe un mare interes pentru grădină. Parcul de la Weimar, în stil peisager, cu concesii făcute rococoului, a fost amenajat după vizita sa la prințul de Dessau. Worliz era un model pentru acele timpuri cînd oamenii dispuneau de timp liber. Lui Goethe, din șirul de „tablouri" care înfrumusețau grădina de la Dessau i-a reținut atenția mai ales Ermitajul, o colibă retrasă, acoperită cu paie și mușchi, o „extravaganță romantică" ce se potrivea firii lui Goethe, care, atunci cînd se afla în palate somptuoase, se gîndea cu plăcere la locul retras al unei sihăstrii, cînd se afla în Germania plîngea după soarele Italiei, iar cînd era în Italia se gîndea la grădinile Germaniei. În amintirea acestui ermitaj, el prezintă

piesa sa *Luisenfest* (Sărbătoarea Luisei) în 1778, la Weimar, cu prinți îmbrăcați în călugări capucini. Nu mult după această reprezentație, Karl August i-a dăruit lui Goethe un pavilion liniștit, retras, înconjurat de trandafiri, unde poetul se putea refugia în singurătate. După grădina și pavilionul său tinjea Goethe cînd se afla la Veneția : „Mare și frumoasă e lumea / Totuși eu mulțumesc cerului / Că ne-a dăruit o grădiniță / ...Du-mă iar acasă. / Ce-i trebuie unui grădinar să călătorească ? / Stimă și fericire i se aduce lui / Cînd grădinița și-o îngrijește" [5].

Parcul din Weimer, cum remarcam, este un parc peisager, dar Goethe nu a renunțat niciodată la elementele clasic-baroce ale grădinii. El era totuși un curtean și straturile regulate presărate cu flori, boltile de frunziș, geometria spațiului erau potrivite societății din care făcea parte, societate care își trăia viața în comunitate, în timp ce în parcul englezesc omul se pierde, e un hoinar liber, singuratic.

Tentația spre amestecul stilurilor o descifrăm și parcurgînd tabla de materii a operei în cinci volume, intitulată *Theorie der Gartenkunst* (Teoria artei grădinilor), publicată la Leipzig, în 1779, de către un fost profesor de literatură din Kiel, Christian Cay Lorenz Hirschfeld. Deviza lui Hirschfeld era : „Dumnezeu a creat lumea și omul o înfrumusețează". Primul capitol al operei sale are ca subiect o *Privire asupra grădinilor vechi și celor noi*, al doilea este o *Cercetare asupra gustului în grădinile vechi și noi* ; urmează apoi un capitol de estetică : *Despre arta grădinii ca artă frumoasă*, în care grădina figurează între artele frumoase. Apoi tratează despre obiectele frumoasei naturi rurale (temă modernă în epocă), despre diferitele caractere ale peisajului și despre acțiunea lor asupra sensibilității omului.

Hirschfeld a oscilat mereu între tradiția barocă a grădinii germane și noutatea parcului englezesc. Cele patru principale tipuri de peisaj care trebuiau să fie cuprinse în grădină erau : vesel, melancolic, romantic și sublim ; Hirschfeld și Watelet, în afara stilurilor de grădini deja cristalizate, vor impune și *genurile*, care erau vesel, romantic, măreț, melancolic etc. Aceasta a fost lecția cea mai de preț pe care europenii continentali au învățat-o de la englezii insulari, iar englezii insulari de la extrem-orientali. Grădina europeană a devenit romantică înaintea celorlalte arte ; ea punea la dispoziția poeților și pictorilor o natură deja prelucrată, romantizată. Emblematica, adică tendința de a se preciza caracterul ideatic și sentimental al unei „scene peisagiste", devine o preocupare și o caracteristică a grădinii secolului al XVIII-lea. „Retorica" grădinii dirija felul de a simți al contemplatorului. Pîlcuri de copaci, mase de verdeață, stînci, elemente acvatice, chioșcuri, pavilioane, mausolee, ruine gotice, ermitaje, temple erau folosite pentru a preciza caracterul unei „scene" ; motive romantice grădinărești s-au transmis literaturii romantice : stînci, grote, copaci arși, colibe, chilii de pustnici, morminte, biserici în ruine le găsim la Novalis, Tieck, Byron, Shelley, Eichendorf, Chateaubrind, Lamartine, Eminescu etc. Ruinele mai ales erau foarte expresive, deoarece reprezentau momente din istoria misterioasă a omenirii, o reamintire, o reconstrucție a timpurilor trecute însoțite de o melancolică meditație asupra caracterului trecător al operelor omenești. Invadate de plante sălbatice, acoperite de mușchi, ruinele păreau locul ideal al confruntării naturii cu lucrul omului. Tema ruinelor în poezia preromantică își are originea în grădina romantică. La Hirschfeld corespondența emblematică devine o manie : spre o colibă sau un ermitaj tre-

buie neapărat să ducă o cărare îngustă, spre un templu o alee largă, unui colț plăcut i se potrivește un templu al lui Venus, unuia melancolic un ermitaj, unei ruine gotice un peisaj cu stînci sălbatice etc. Ideea unei noi grădini a ajuns și în Italia, unde pămîntul era, cum precizam, deja structurat arhitectural, iar vegetația luxuriant barocă, dar unde exista dintotdeauna aspirația peisageră, dorința de orizont, exprimate deopotrivă de Pliniu cel Tînăr în scrisoarea citată de Boccaccio în descrierea grădinilor din cartea a III-a a *Decameronului*, de Lorenzo Magnificul care-și amenajase grădinile din jurul Florenței și în funcție de peisajul înconjurător. Pe de altă parte Italia avea și cîmpii întinse care impun de la sine un alt fel de grădină decît cea terasată, arhitectonică. După unele teorii italiene, grădina engleză este lombardă. Aici, în cîmpia lombardă, s-ar fi născut dorul de libertate, în peisajul natural „estetizat", și tot în Italia, în jurul publicației „Il Cafe", prin articolele lui Pietro Verri s-ar fi născut „revoluția" iluminist-peisagistă în arta grădinilor[6]. În 1799 Ercoli Silva publică o carte intitulată *Arte dei giardini all'inglese* (Arta grădinilor englezești) în care, printre altele, se ocupa și de copaci, mai exact de impresia sentimentală pe care o produc după alinierea, culoarea tulpinii, forma coroanei, culoarea frunzelor. Astfel, Ercoli Silva recomanda ca acei copaci cu trunchiuri drepte să fie folosiți pe marginea aleilor pentru a se obține senzația de maiestuos, cei cu ramuri aplecate în locurile în care se dorea să fie melancolice, adică în jurul unei urne, ruine, monument, iar cei ale căror frunze dobîndesc o multitudine de culori prin schimbarea anotimpului, era bine să fie cultivați în locurile destinate solitudinii.

Grădinile mixte s-au răspîndit în toate țările europene, ajungînd și în Ungaria, Transilvania, și Țările Române. Sub influența austriacă, în Transilvania încep să apară castele înconjurate de grădini ce se extindeau în parcuri, pe suprafețe considerabile. Și aici, treptat, grădina se desparte de parc, ea fiind partea în stil arhitectonico-geometric amenajată de obicei aproape de clădire. Noile parcuri din Transilvania apar la Avrig, lîngă Sibiu, și la Bondița, acesta din urmă aparținînd familiei Banffy. Parcul de la Avrig (1750—1760), comparat adesea cu cel de la Laxenburg, de lîngă Viena, se constituie, după cum rezultă din schițe rămase în arhive și din unele relatări, din două părți realizate succesiv, părți care exprimă evoluția, în secolul al XVIII-lea, de la stilul geometric francez la cel mixt. Între corpurile de clădire ale palatului se afla o grădină cu partere de flori și cu borduri de vegetație tunsă. Un gard din carpen verde tăiat și străbătut din loc în loc de piloni de zidărie albă despărțea această grădină de terenul în pantă care ducea spre un bazin. Din grădina interioară se trecea în spațiul în pantă printr-o poartă străjuită de doi tei tunși sub formă de paralelipipede, și se cobora spre bazin pe o scară cu balustrade, mărginită de un gard verde. Scara se termina în partea superioară cu un fel de lojă care oferea o privire de ansamblu spre lunca ce se întindea dincolo de pantă și de bazin. Spațiul în pantă era despărțit printr-un canal, ce amintea de Franța secolului al XVII-lea, de lunca înconjurătoare care i-a permis baronului, atunci cînd noua modă cucerea Europa, să fie în pas cu ea : lunca devine un parc peisager cu alei șerpuite, plante exotice, poteci ascunse, pajiști etc.

Din aceeași perioadă datează parcul de la Bondița, de lîngă Cluj, un parc în stil francez ce se întindea

pe o suprafață de 230 hectare. La început, grădina era franțuzească cu trei alei drepte străjuite de tei, cu grote, obeliscuri, gloriete, statui ; după 1861 apar alei sinuoase, ruine, morminte, peluze romantice cu pini izolați în mijlocul lor. Parcul includea în structura sa un braț al Mureșului, care crea cascade naturale, trecea prin pajiști liniștite cu sălcii, printre arini ce se oglindeau în apa rîului, ascunzîndu-l sau descoperindu-l ca și cum totul ar fi fost regizat de artist și lăsînd totuși impresia de natură liberă și autentică.

Între 1789—1792, în jurul castelului familiei Teleky, se amenajează parcul de la Gornești. Parcul a fost conceput în stil francez, cu partere înflorite în imediata apropiere a castelului. Totuși, spre deosebire de parcurile franceze, unde apa-oglindă era reprezentată de bazine și canale în formă geometrică rectangulară sau rotundă, aici, la Gornești, apa din canalul ce înconjura castelul avea un traseu sinuos : parterele nu aveau o simetrie rigidă, iar modul de tratare a decorativului era în stil popular autohton. Între 1859—1860, acest parc căpată un accentuat caracter peisager. Mai tîrziu însă, grădina este decorată în stil clasic, cu statuile Junonei, Neptun, Bachus, Ceres. Lacul alimentat de Mureș, insula de pe lac, podețele din trunchiuri de mesteacăn, sălciile care se oglindesc în canal și lac conferă parcului o notă romantică.

În Țara Românească, unde în grădinile private se combină elemente autohtone cu cele orientale și venețiene, o dată cu avîntul arhitecturii din epoca brîncovenească încep să apară și amenajări de parcuri și grădini ornamentale de o oarecare amploare.

O privire de ansamblu asupra artei grădinilor din secolul al XVIII-lea sugerează ideea că grădina peisagistă anglo-chineză sau în forma ei continentală,

grădina mixtă, a reprezentat un fel de *arheromantism* al poeziei și picturii naturiste. A și fost numită *grădină picturală*, iar mai tîrziu, cînd pagode, ruine, mausolee, obeliscuri, temple au început să „corupă" decorul naturistic, *grădină pitorească*. Mai ales acuarela era compatibilă cu grădina anglo-chineză care impunea culoarea în detrimentul formelor și nu numai culoarea, ci și nuanța : de albastru, de cenușiu, de vinețiu al cerului, de verde cenușiu, verde crud, verde aproape negru al frunzișului, al pajiștilor pe care se aflau copaci solitari, totul învăluit în ceața ușor albăstruie care filtra lumina. Preferința, în materie de peisaj, pentru valea și dealul molcom, pentru rîul șerpuind și ascunzîndu-se printre pîlcuri de sălcii, explică în parte inflația de acuarelă pe această temă ce caracterizează secolul al XVIII-lea. Publicul era astfel pregătit să primească studiile naturistice de peisaj, să primească mai ales revoluția ce s-a produs în pictură o dată cu impresionismul.

Grădinile în secolul romantic

Ne-am fi așteptat ca după 1810 să apară un nou stil de grădină, un stil pe care să-l putem numi romantic, dat fiind că ne aflăm cu toate celelalte arte în „secolul romantic“ [1]. Dar n-a fost așa, un stil romantic nu există în arta grădinăritului, dimpotrivă, în secolul romantic se observă o revenire la grădina arhitectonică de tip baroc. „Evenimentele“ grădinărești în acest secol eclectic și plin de contradicții, revoluționar și paseist în același timp, sînt grădinile botanice pe linia exotismului romantic și parcurile publice pe linia democratismului romantic. În secolul al XIX-lea se impun stilurile negatoare, dar și cele resurecționale, care recuperează antichitățile Romei, goticul medieval, Renașterea și barocul ce coexistă cu sentimentalismul deja inaugurat în secolul al XVIII-lea. Cuceririlor artistice în timp le corespundea cucerirea în spațiu : Napoleon ajunsese la piramide, voia să facă din Paris o nouă Romă, iar din Roma o Eladă, avînd, cum se știe, vocația grandorii tiranilor de tip asiatic. Secolul al XIX-lea debutase cu o mișcare neoclasică în care se încerca perpetuarea ideii de artă aristocrată ; dar neoclasicimul lui Napoleon, soldat și cezar în același timp, era unul burghez. Arta grădinilor, după momentul

culminant atins la Versailles, intrase de mult într-o epocă de... alexandrinism. Pe de o parte se continua gustul pentru peisajul deschis și pentru ruralismul idilic, iar pe de alta se reînvia, mai ales în plan decorativ, clasicitatea romană. Secolul al XIX-lea nu a fost pentru toate artele și pentru toate națiunile un secol romantic, cel puțin în prima lui jumătate.
O caracteristică a romantismului este aceea că în această epocă de evaziune mereu „dincolo“ sporește și interesul pentru natura ca obiect științific, iar grădinile botanice sînt o confirmare a acestei prelungiri iluministe dincolo de secolul al XVIII-lea. Pasiunea pentru colecția de plante rare este însă veche, de pe vremea cînd regii își făceau vizite unii altora, schimbau solii sau purtau războaie în țări îndepărtate. Grădinile și parcurile au evoluat treptat și datorită înclinației omului spre ceea ce este deosebit, ceea ce a contribuit dintotdeauna la înnoire și transformare. Orgoliul de a prezenta piesele rare dintr-o colecție, de a povesti întîmplări legate de achiziționarea unui exemplar vegetal sau animal, de a gusta surprinderea celuilalt, a existat dintotdeauna, căci altfel grădina ar fi rămas modestă ca Edenul creștin și n-ar fi devenit niciodată... paradis. Se spune că regina Hatschepsut a Egiptului, un fel de Semiramis care ar fi avut și grădini suspendate, la porunca zeului Amon ar fi adus din Somalia arborele de tămîie, care lipsea din grădinile ei de la Deir-El-Bakhari. Cei 32 de arbori au fost aduși pe rînd, acțiune reprezentată în pictura de pe pereții templului de la Deir-El-Bakhari. Pe la 1100 î.e.n., un rege asirian, Tigladpilser I, nota într-o cronică, destinată să-i perpetueze gloria, că a adus cedri și merișor din țările pe care le robise și că nici un rege pînă la el nu mai posedase aceste plante. Un alt rege asirian, Sanherib, era și el colecționar și nota

în cronica sa că a luat de la hitiți mirtul, vița de vie și unii pomi fructiferi care creșteau mai bine lîngă Ninive decît în țările lor de baștină. Și grecii aduseseră pentru grădinile lor plante din Asia Mică (trandafirul era la început o plantă exotică în Grecia), iar cruciații au adus în Europa laleaua. Ideea de a crea o grădină specială pentru plantele autohtone sau exotice, cu scopul de a le studia, este însă mai tîrzie, aparținînd epocii de înflorire a barocului renascentist. Prima grădină botanică a apărut la Palermo, urmată de alta la Veneția și apoi, în 1545, de cea din Padova, aici la Padova ființînd și o catedră de botanică. Se impune treptat ideea colecționării de plante rare și studierii lor. La Leida, apoi la Leipzig, Montpellier, Strasbourg, Paris etc. apar grădini botanice noi și colecționari de plante, dintre care cel mai cunoscut a fost John Evelyn care, în 1686, îi scria lui Samuel Pepys dacă nu cunoaște un căpitan care să-i aducă din expedițiile sale exemplare rare de plante. Cele mai renumite grădini botanice sînt cele de la Kew, în Anglia, de la Hutington din California, Nikitinsk din Crimeea, dar orice țară civilizată, și aproape toate orașele mari din lume posedă grădini botanice, grădini, cum precizam, inventate în secolul al XVI-lea italian, dar ele au devenit o modă în secolul al XIX-lea, stimulate atît de pasiunea științifică, cît și de moda exotismului. Plantele exotice erau, ca și temele arhitecturale exotice, o formă de ornament a grădinii preromantice peisagere. Grădina botanică era uneori, ca și grădina secretă de altădată, o parte izolată a marelui parc. Aici se creșteau și se aclimatizau arbori aduși din America de Nord, din Africa, Asia și Orient. Oranjeriile și rosariile medievale au stat la baza apariției serelor cu plante meridionale care erau mîndria suveranilor, a papilor și arhiepiscopilor

din evul mediu și Renaștere. Într-un timp plantele rare aduse de călători, diplomați, misionari, negustori fuseseră cultivate în grădinile secrete, apoi, după aclimatizare, decorau parterele, pajiștile și platbandele. Aclimatizarea este marea noutate, în materie de grădinărit, a secolului al XIX-lea, chiar dacă nu este și invenția acestui secol [2].

Anglia se afla în avangarda acestei mișcări de colectare, studiere, aclimatizare a plantelor aduse din China, Japonia, India, America de Nord, dată fiind condiția ei de mare putere colonială. În 1683, în grădina botanică de la Chelsea, grădină ce aparținea „Societății farmaciștilor", s-a încercat aclimatizarea în Anglia a cedrului de Liban, care apoi a crescut fără să mai fie protejat de seră, cedrul devenind un „rival" al multor arbori autohtoni. Aclimatizarea vegetației de munte, specifică Americii de Nord, aparținea secolului al XVIII-lea, cînd se aduseseră în Anglia soiuri diverse de conifere, plopi, salcîmi, magnolii, stejarul american etc. Din China veneau glicinele, crizantemele, bujorii. În 1842 un cunoscut colecționar, Robert Fortune, trimite din China și Japonia o colecție din cele mai cunoscute flori ale grădinilor de azi, flori cu care ne-am obișnuit, fără să le mai bănuim strămoșii extrem-orientali : anemone, azalee, crizanteme, gardenii, iasomie, camelii, caprifoi, teișor, clopoței galbeni, diferite soiuri de pruni decorativi etc. Dalia era adusă din America încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, iar spre mijlocul secolului al XIX-lea apar, în Anglia mai întîi, orhideele.

Alături de grădina Chelsea, celebră în Europa întreagă, exista, în secolul al XIX-lea, grădina botanică din Kew [3], fondată în 1760 de mama lui George al III-lea, cea mai mare parte a ei fiind opera lui William Chambers. În 1789, grădina avea deja între

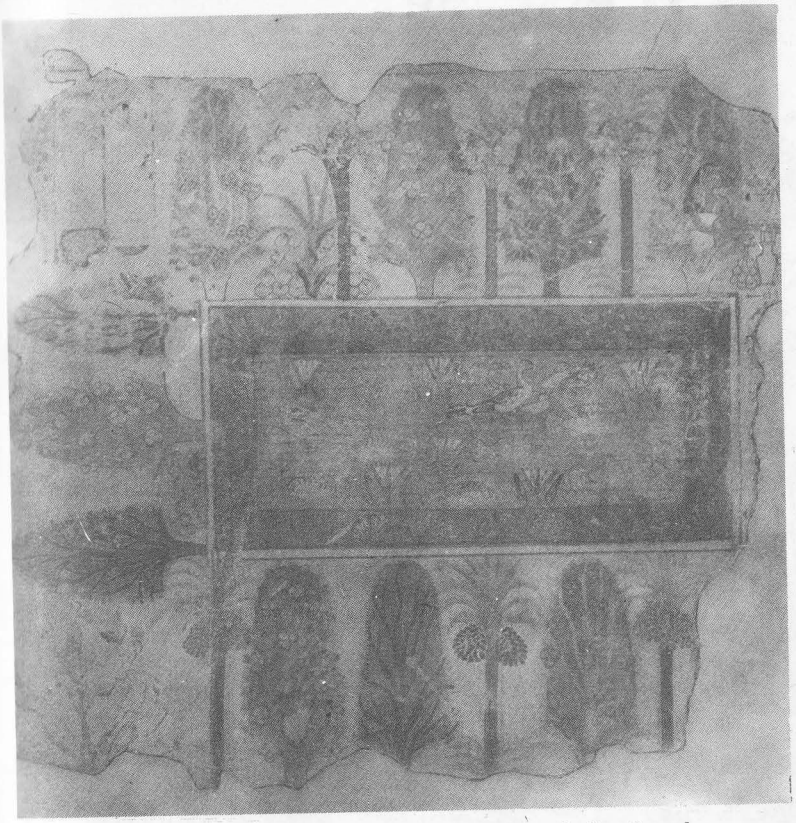
5 000 și 6 000 de soiuri de plante, iar în 1810, 11 000. Bunicul lui Charles Darwin, Erasmus, cîntase această grădină într-un poem didactic intitulat *Grădina botanică*.

În 1839 este creată la Londra „Societatea botanică", menită să extindă studiul plantelor și să-l situeze pe baze științifice. Poziția față de natură începe să fie alta : nu sentimentală, ca în secolul precedent, și nici filosofică, ci științifică : grădinarul însuși este un specialist nu numai în arhitectura peisajului, dar și în cultivarea plantelor. El este artist și horticultor în același timp. Grădina începe să capete aspectul unui „scenariu botanic" în care plantele de apă trăiesc în apă, cele de deal la deal, cele de munte pe munte, cele de vale în vale etc. Cultul coniferelor, multe aduse din America de Nord, se concretizează în acele „pineta" care vin de fapt din Italia renascentistă, dar capătă amploare în Anglia, unde apar adevărate crînguri de conifere. În locul castelelor, în grădina din Kew se construiește „Casa palmierilor", între 1836—1840, casă ce a devenit aproape un motiv nelipsit din grădinile botanice de pretutindeni. Treptat, grădinarii se gîndesc tot mai intens să aclimatizeze acele plante care decorau covoarele de flori din fața vilelor, platbandele, rabatele etc. și care erau plantate numai în sezonul prielnic creșterii lor. Astfel, în Cornwal sînt aclimatizate și răspîndite camelia și rododendronul, care mai apoi sînt cultivate cu mult succes în Germania și alte țări europene. Importul de flori din Olanda și din țările mediteraneene înflorise în toată Europa care se entuziasmează tot mai mult în fața grădinii cu flori și a colecțiilor de trandafiri. Împărăteasa Josephine, soția lui Napoleon, poseda la Malmaison o colecție celebră de trandafiri și una de plante exotice. Numărul serelor se mărește mai ales după descoperirea unui sistem de menținere a unei anumite temperaturi a apei atît în pămînt, cît și în aer. Numeroase firme din Franța, Olanda, Germania și Anglia trimit colecționari pe toate continentele. Aclimatizarea diferitelor flori a permis crearea unor „covoare de flori" (partere mici) sau cultivarea unor mase mai extinse de flori care, în contrast cu peluza verde și cu elementele ornamentale înconjurătoare, produceau efecte artistice deosebite și care în fond au „modernizat" grădina tradițională, punînd accentul pe ornamentația florală.

Secolul romantic era, cum precizam, istorisit nu numai în poezie și pictură, dar și în arta grădinăritului ; în grădină încep să reapară terase acoperite cu covoare de flori, scări mărginite de balustrade, deoarece grădina peisagistă pură începuse să devină plictisitoare chiar în Anglia, unde reapar tot mai des elemente din grădina italiană. Arhitectul englez Charles Barry, care își petrecuse tinerețea în Italia, începe să construiască în Anglia vile și grădini asemănătoare cu Doria Pamfili sau cu vila Borghese, în afara orașelor, după modelul vilei suburbane romane. Uneori, nostalgia după renașterea sudică se traducea în modeste amenajări florale lîngă vechile castele, obținîndu-se efecte aproape bizare. Prințul de Westminster, la castelul său neogotic din Eatonhouse, amenajează cîteva partere bogat colorate, iar în mijlocul bazinului o fîntînă în formă de dragon. Eclectismul din grădinile engleze era de fapt un eclectism general al epocii în arta grădinăritului. Teme din grădinile franceze, italiene, spaniole devin „motive" în marile parcuri englezești, cum este cel al abației Newstead sau parcul Chastsworth, care reînvia stilul regulat al grădinii franceze cu partere de broderii decorate cu statui așezate pe coloane si bazine de formă geometrică.

Pe continent, unde s-a păstrat mai tot timpul o înclinație spre un baroc eclectic, revenirea la unul sau la altul dintre stilurile grădinii nu are semnificația celei din Anglia, unde se produsese revoluția parcului peisager. Germania a fost mereu barocă și romantică. Cea mai romantică dintre grădinile barocului german a fost și este grădina de la Linderhof, creată de legendarul, enigmaticul Ludwig al II-lea al Bavariei. În vecinătatea Alpilor, tînărul adorator al lui Ludovic al XIV-lea construiește cîteva castele în stiluri diverse (Neuschwanstein, Chiemsee), castele care au ruinat vistieria bavareză, dar care au creat faima Bavariei. Ludwig al II-lea era un rege cultivat și sensibil. Prietenia cu Richard Wagner i-a stimulat fantezia și i-a legat numele de destinul nefericit al creatorilor de capodopere. Linderhoful este capodopera sa.

Modelul obsedant al vieții sale (în fond nu era decît un prinț provincial) era cel mai invidiat dintre monarhii Europei, Ludovic al XIV-lea. Ludwig nu rîvnea puterea politică absolută, nici să facă din Bavaria o nouă Romă, ci doar gloria artistică a monarhului francez. În medalioane, statui, picturi ce decorează palatul de la Linderhof, peste tot apare chipul lui Ludovic al XIV-lea. Cînd i-a încredințat lui Georg von Dollmann construcția Linderhofului (1768—1778), regele, descurajat după războiul pierdut cu Prusia, după o logodnă nereușită și mai ales din cauza alungării de la curte a lui Wagner, depresiv și singuratic, avea nevoie de ceva care să-i umple golul atîtor nereușite. Lîngă Oberammergau, într-un ținut cu dealuri acoperite cu livezi, avînd la orizont Alpii acoperiți cu zăpadă, tatăl lui Ludwig al II-lea avea o casă de vînătoare. Georg von Dollmann este trimis mai întîi să studieze la Versailles, înainte de a începe construcția parcului. Linderhoful devine o



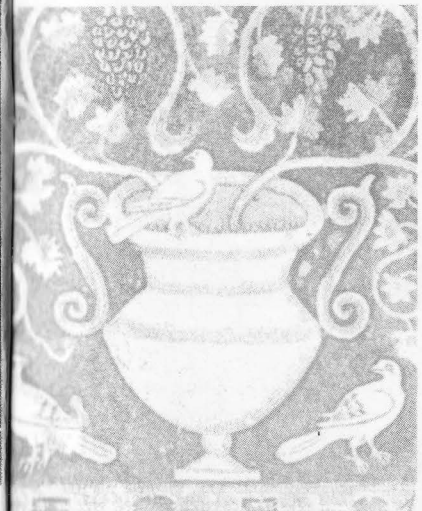
1. Grădina egipteană. Fragment dintr-o frescă tebană din timpul dinastiei a XVIII-a

2. „Grădinile suspendate" ale Semiramidei, după o pictură din secolul al XIX-lea

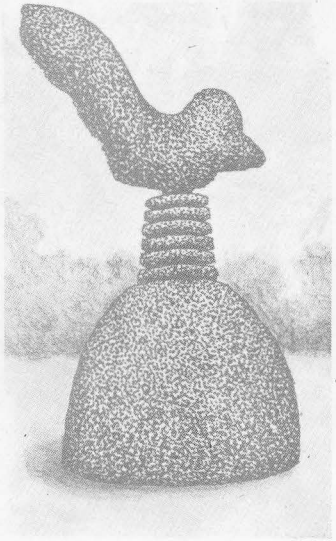
3. Grădină cu templu la Pompei, secolul I î.e.n.

4. **Templul Sibilei.** Parcul lui Hadrian de la Tivoli

5. **Vila și grădina lui Telesfonus** de la Herculaneum

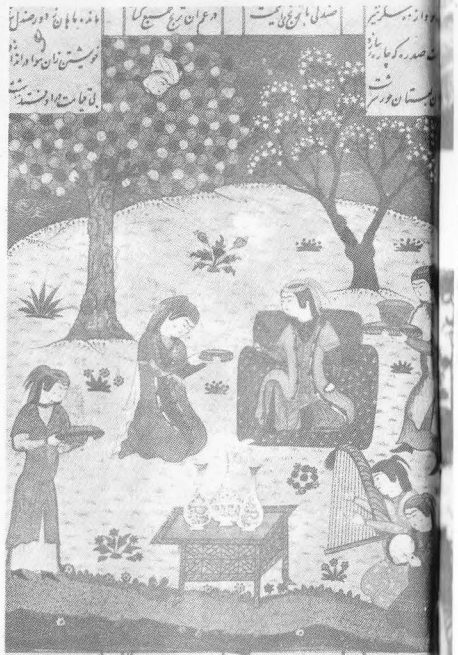


6. Vască cu porumbel. Mozaic, Ravenna, sec. VI

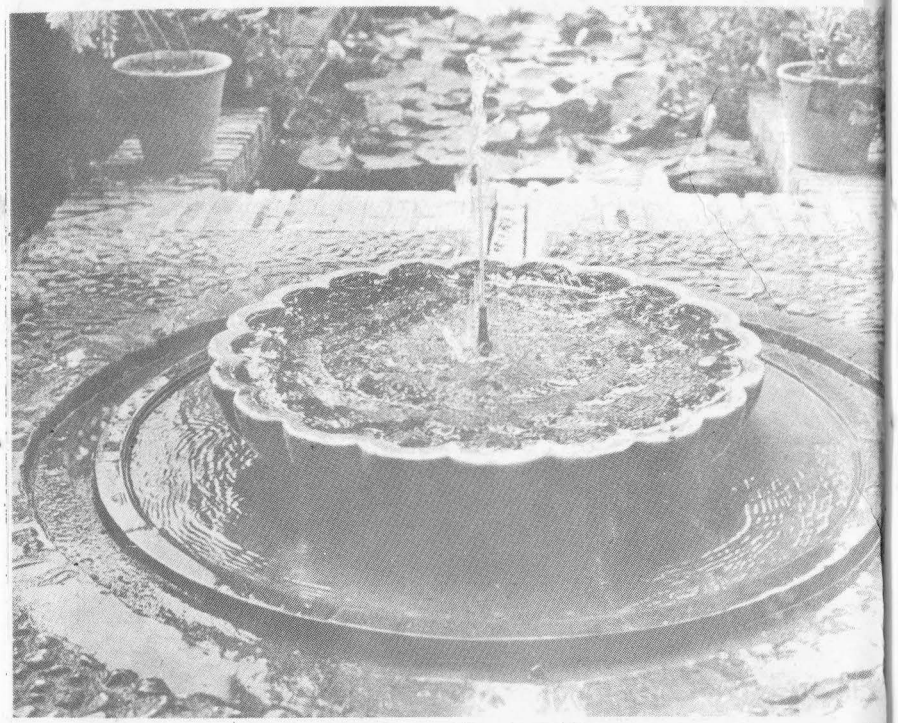


7. Nemora tonsilia

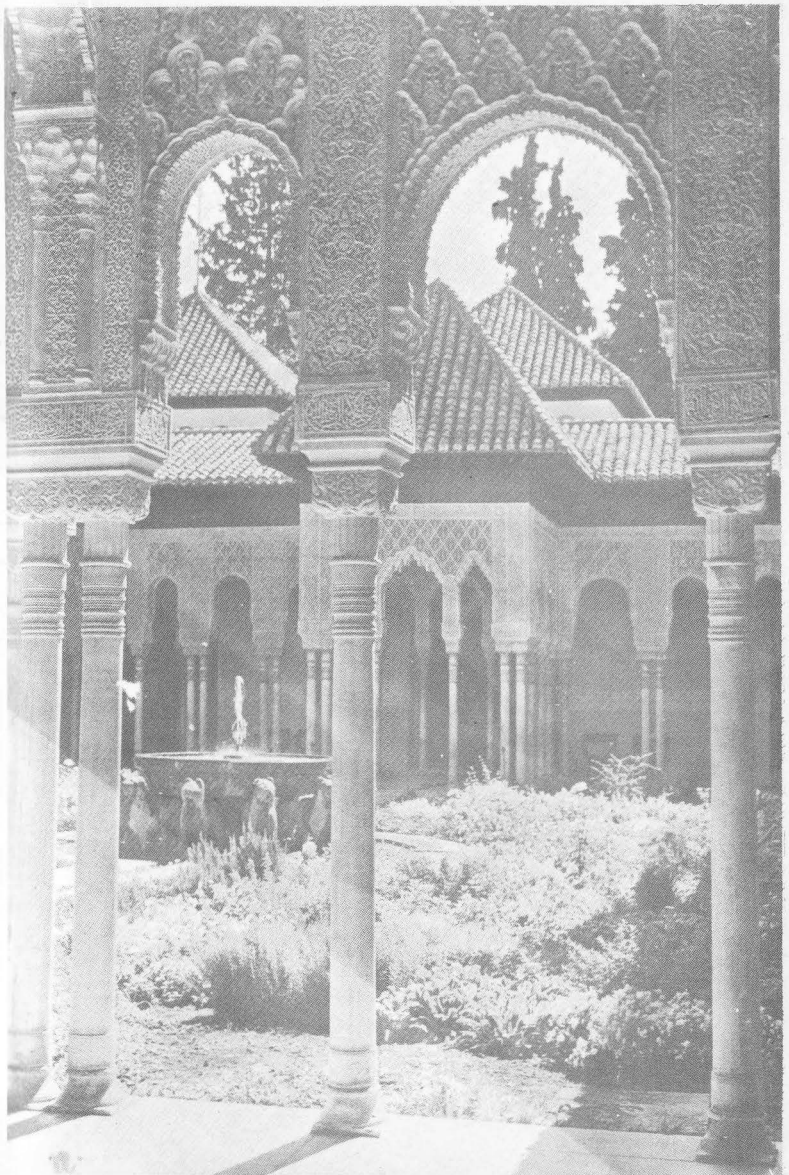
9. Petrecere cu prieteni în grădină. Miniatură, secolul al XVI-lea, Tabriz →



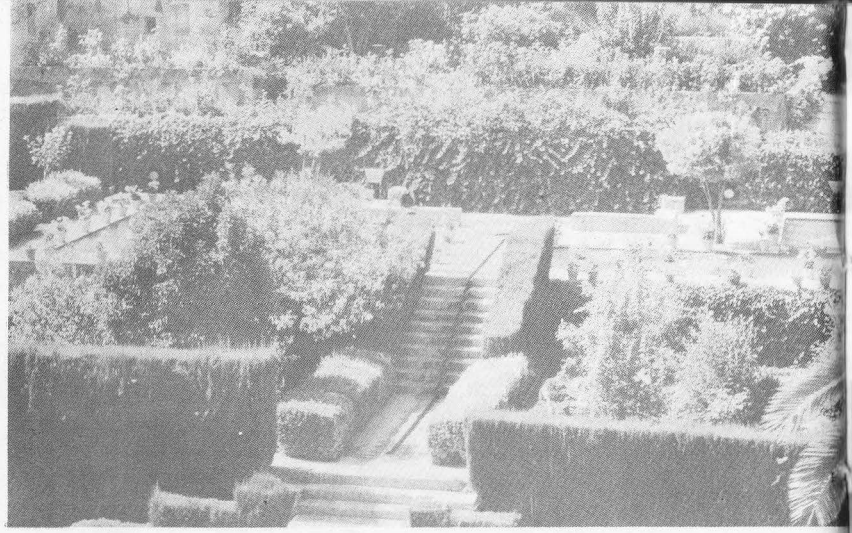
8. Grădină persană. Miniatură, secolul al XVI-lea, Șiraz



10. Patio cu arteziană. Alhambra, Granada



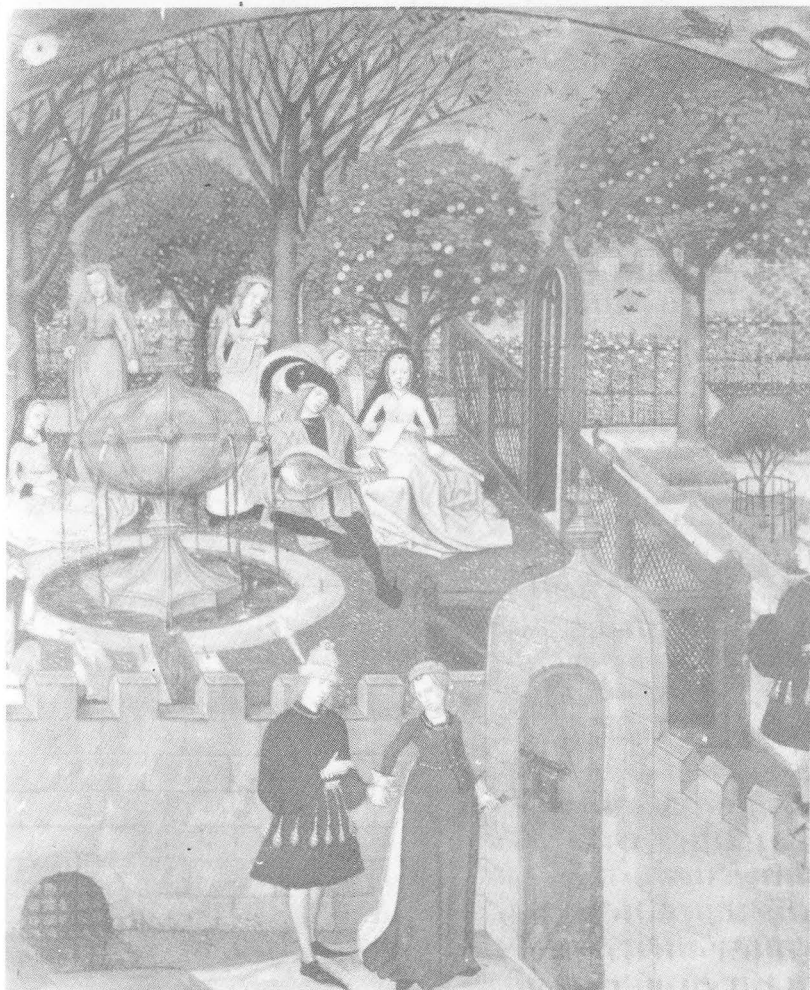
11. Curtea leilor. El Generalife, Granada →

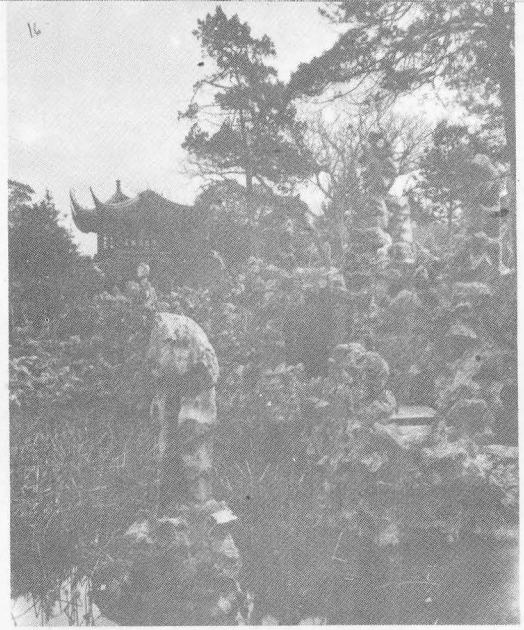


12. Grădinile de la Alhambra, Granada

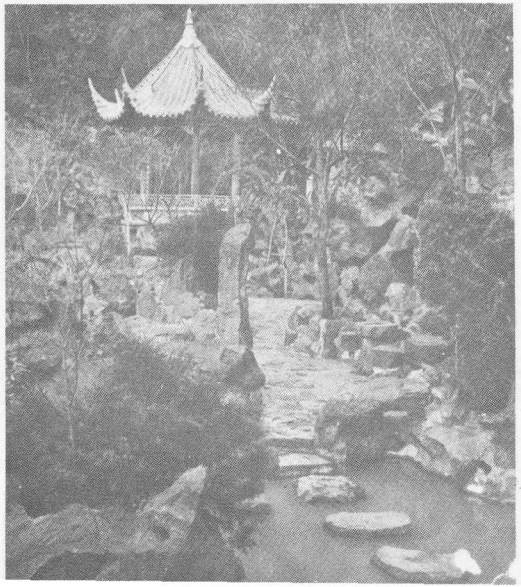
13. Grădini medievale. Pictură din secolul al XV-lea

14. Grădina medievală ideală. Miniatură inspirată din *Romanul trandafirului*



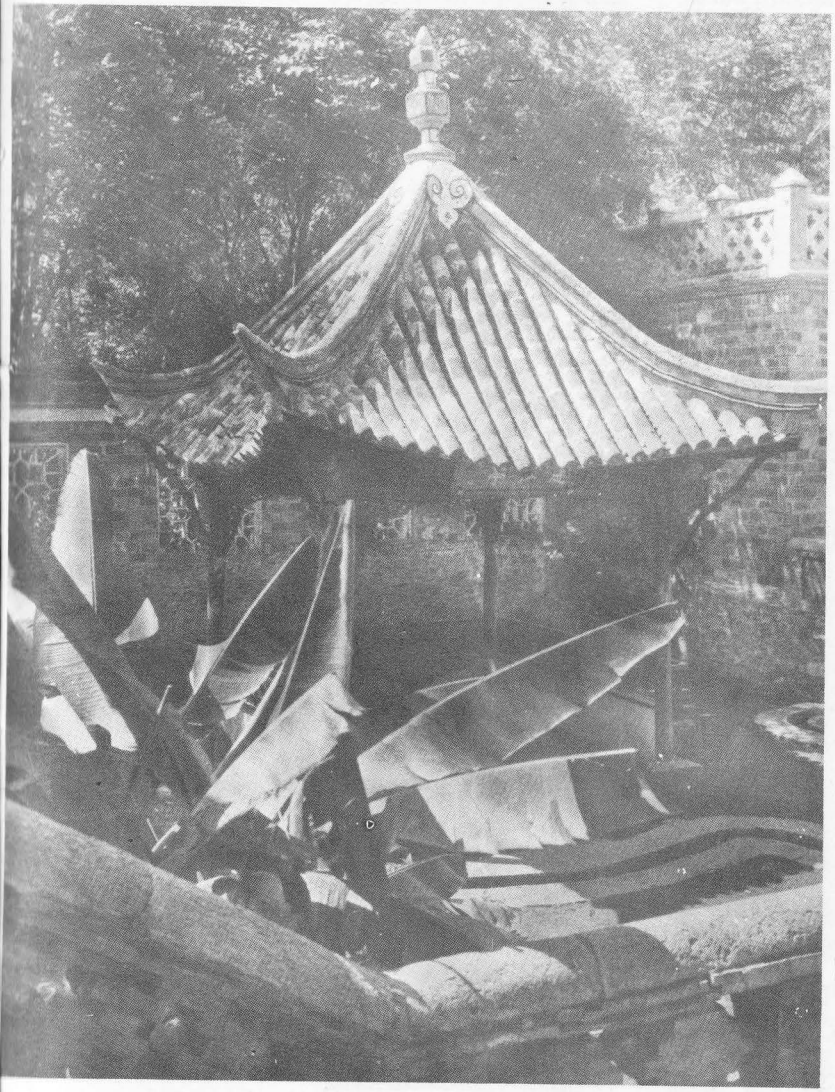


15. Grădină chineză cu roci, tunel și pavilion în Suchou



16. Pavilion pe o formațiune de roci într-o grădină mănăstirească din Hangchou, China

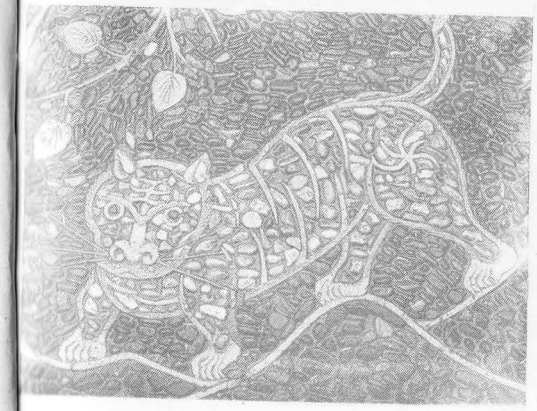
17. Pavilion înconjurat de un zid ornamentat într-o grădină chineză



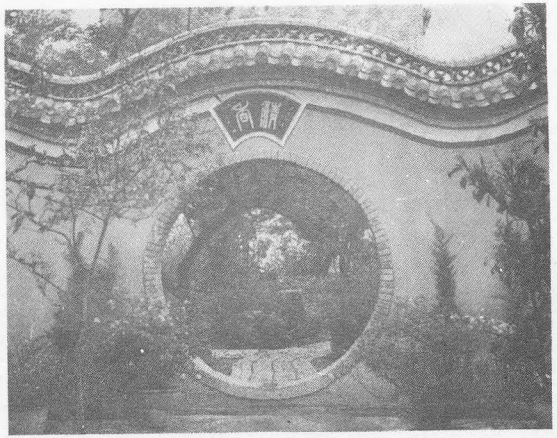
18. Pavilion și
heleșteu într-o
grădină chineză

19. Lanternă
japoneză din piatră
Grădină japoneză.

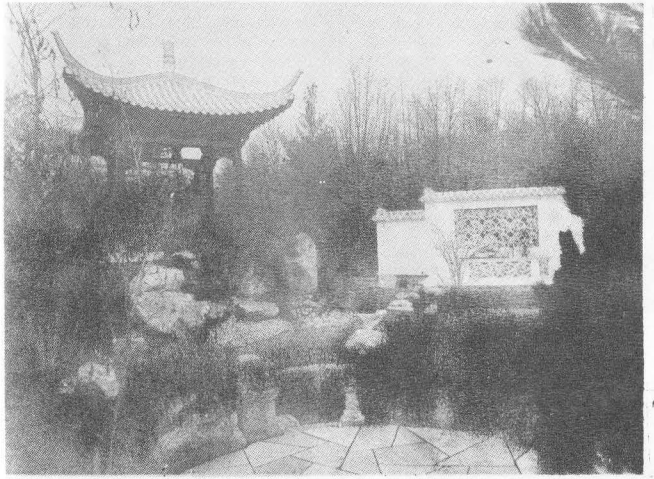
20. Grădină Ryoanji.
Kyoto, Japonia



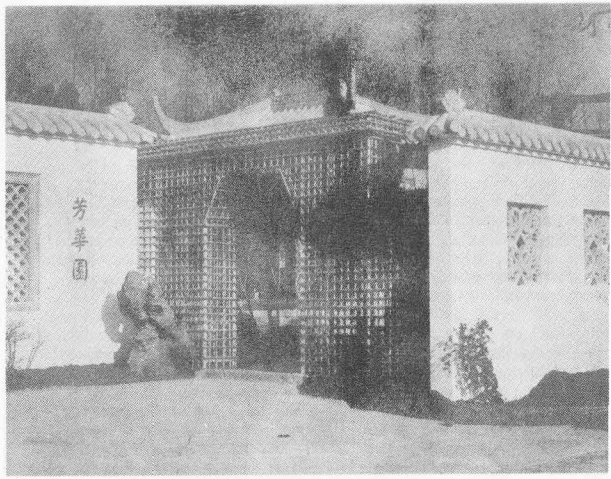
21. Pavaj mozaicat
într-o grădină
chineză



22. Poartă și fereastră într-un zid chinezesc

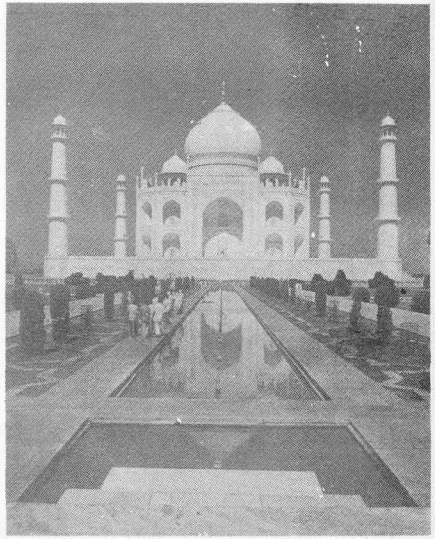


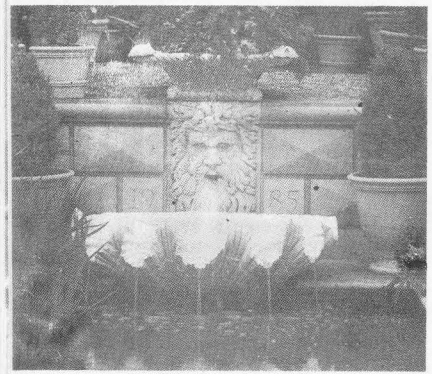
23. Pavilion de toamnă într-o grădină chineză

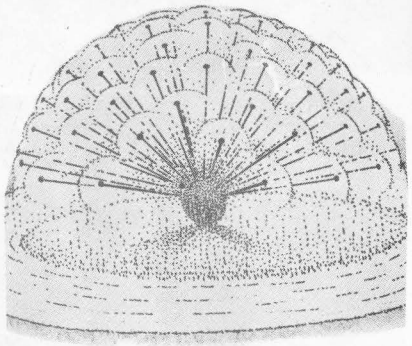


24. Pavilion de primăvară într-o grădină chineză

25. Grădină și mausoleu la Taj Mahal, India



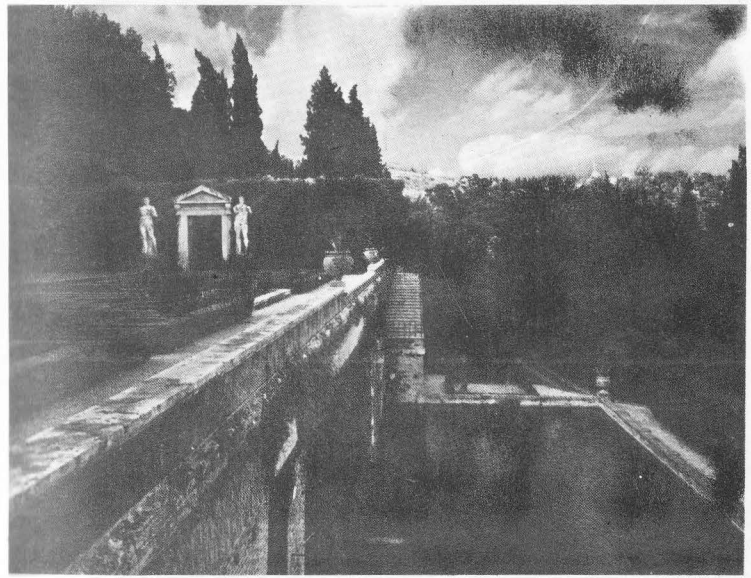




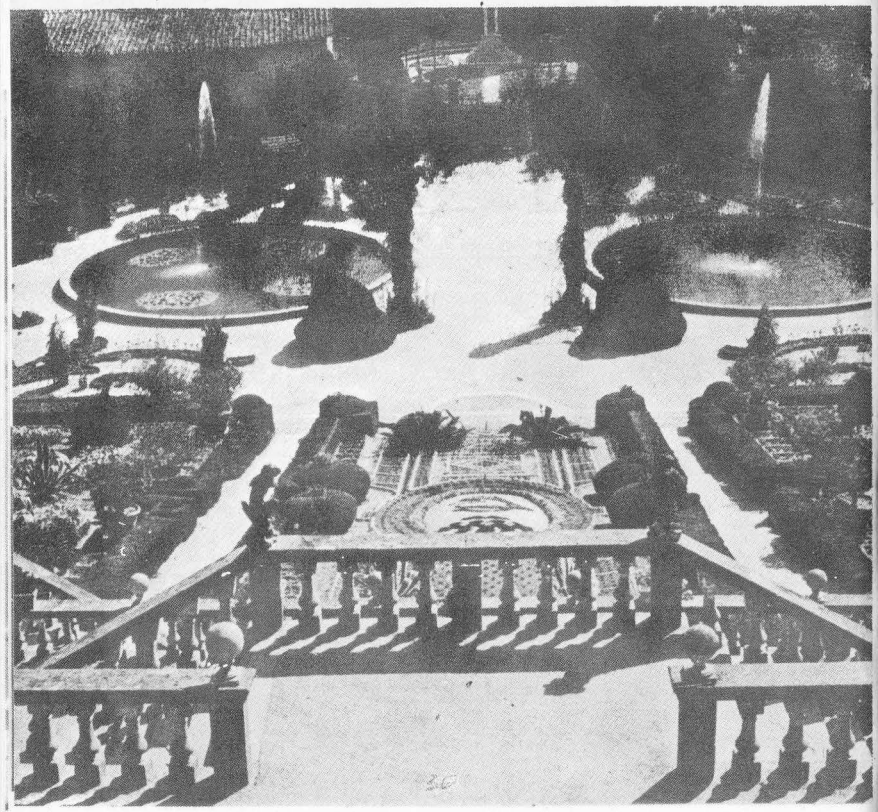
26. Stiluri de fîntîni

27. Aleea celor 100 de fîntîni. Vila d'Este, Tivoli, Roma

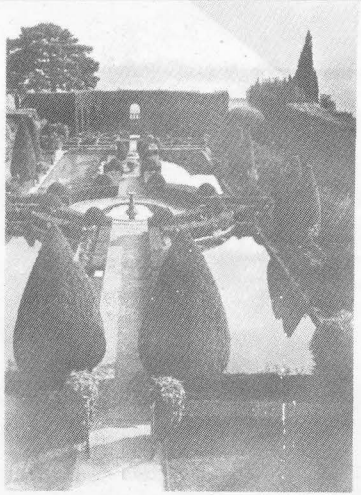
28. Grădinile vilei Madama, Roma



29. Grădina vilei Garzoni. Provincia Lucca

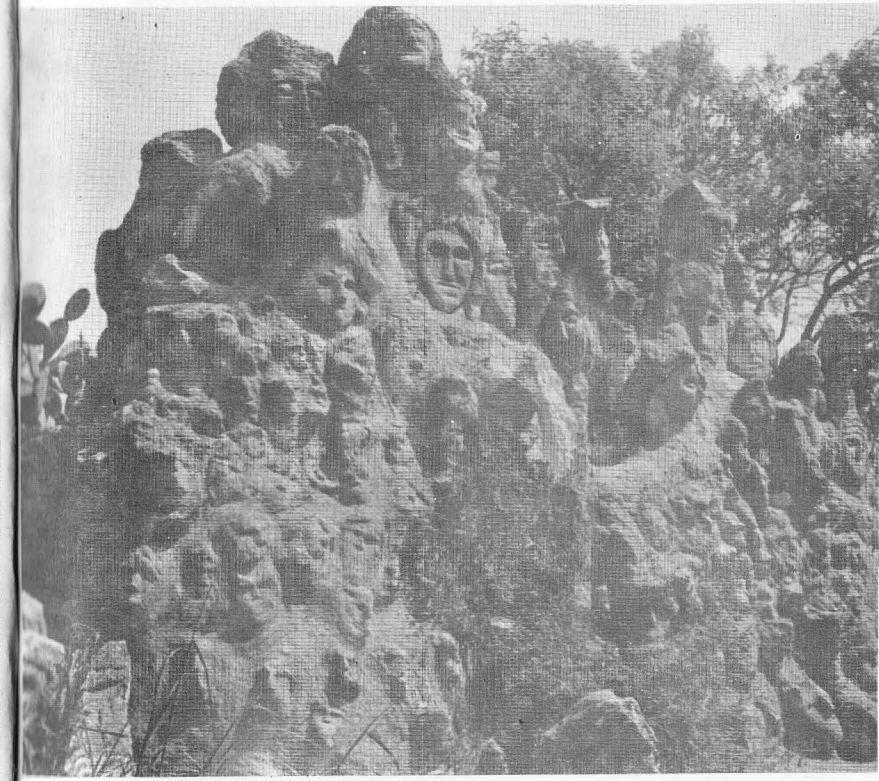


30. Nimphaeum și cascadă în grădina vilei Aldobrandini, Roma



31. Grădina vilei Gamberaia. Secolul al XV-lea, Florența

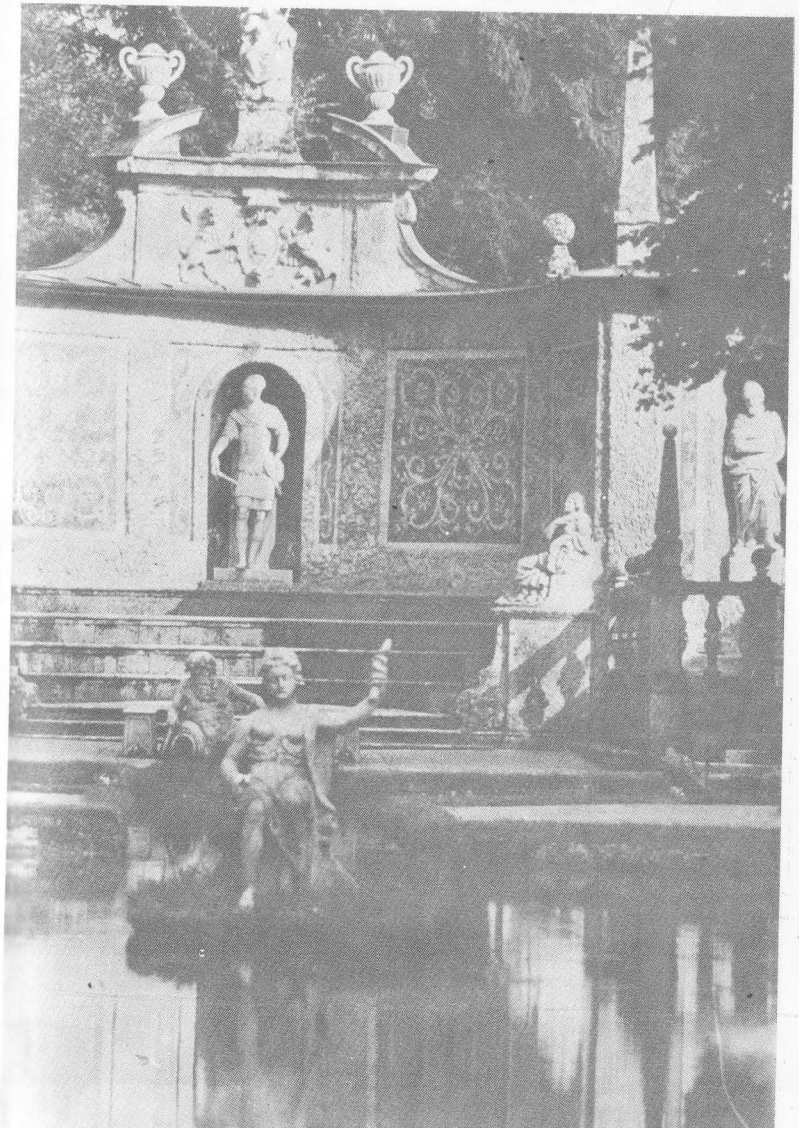
32. Grădina botanică din Ajuda — Lisabona



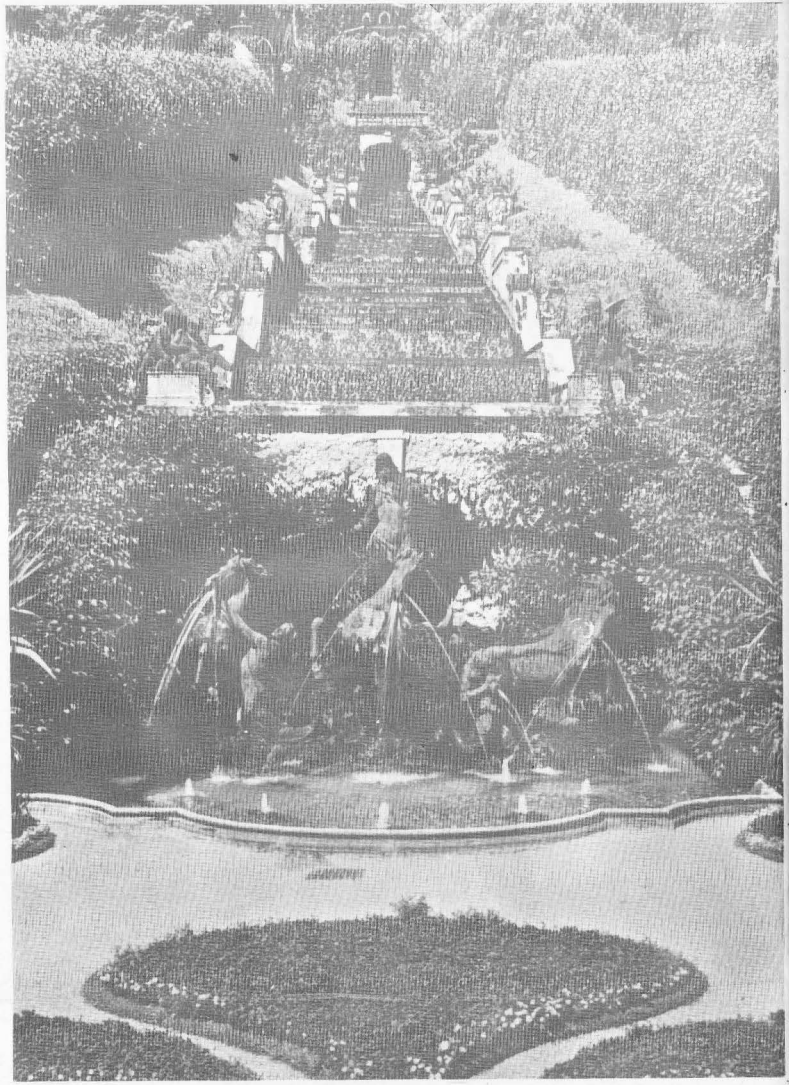
33. **Grădina** rocilor din Sciacca. Agrigento, secolul al XV-lea

34. Dragonul luptind cu o leoaică. Grădina Bomarzo, Roma

35. Nimphaeum. Parcul din Hellbrunn

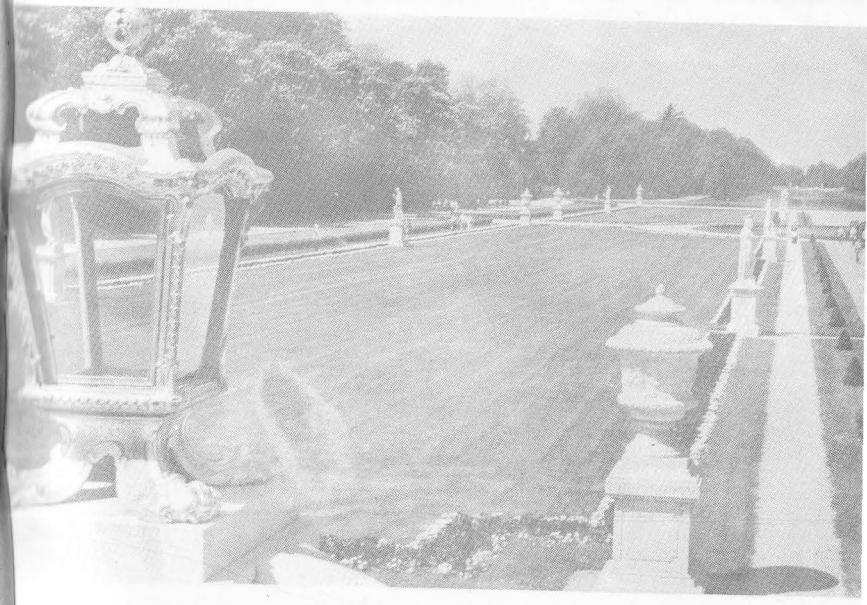


36. Cascada lui Neptun, Linderhof, Bavaria

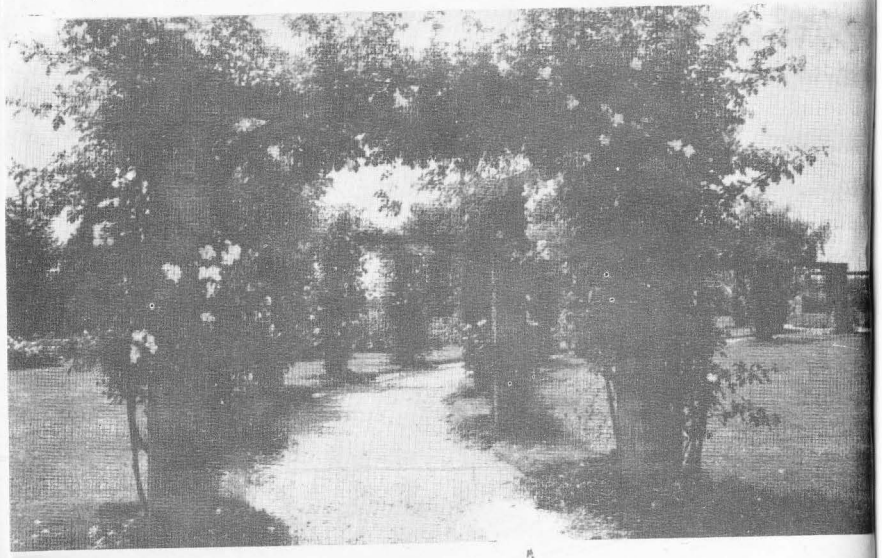


37. Teatru de verdeață. Herrenhausen, Hanovra

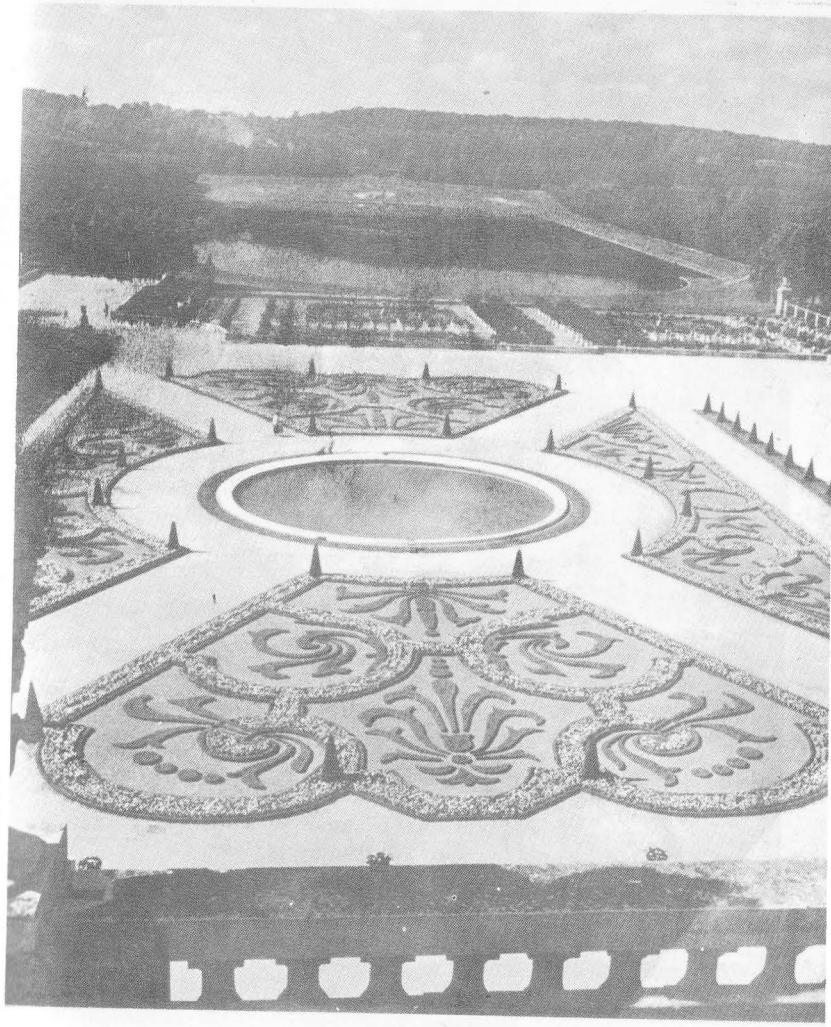
38. Alei mărginite de statui. Grădina Nymphenburg. München



39, 40. Pergole

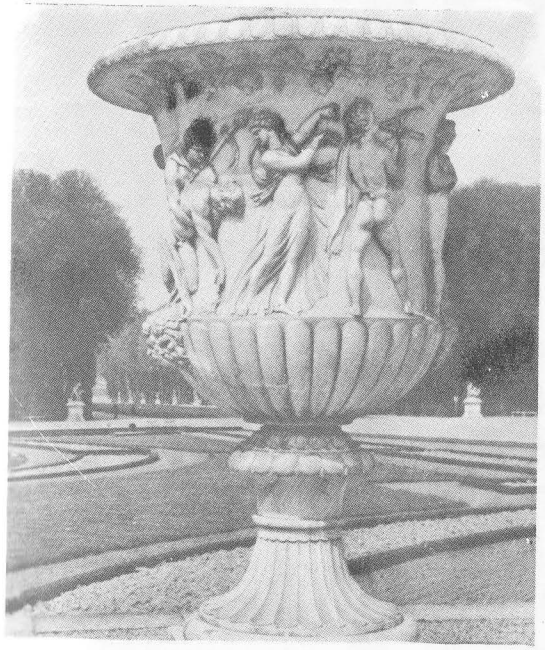


41. Parterul din Sud. Versailles



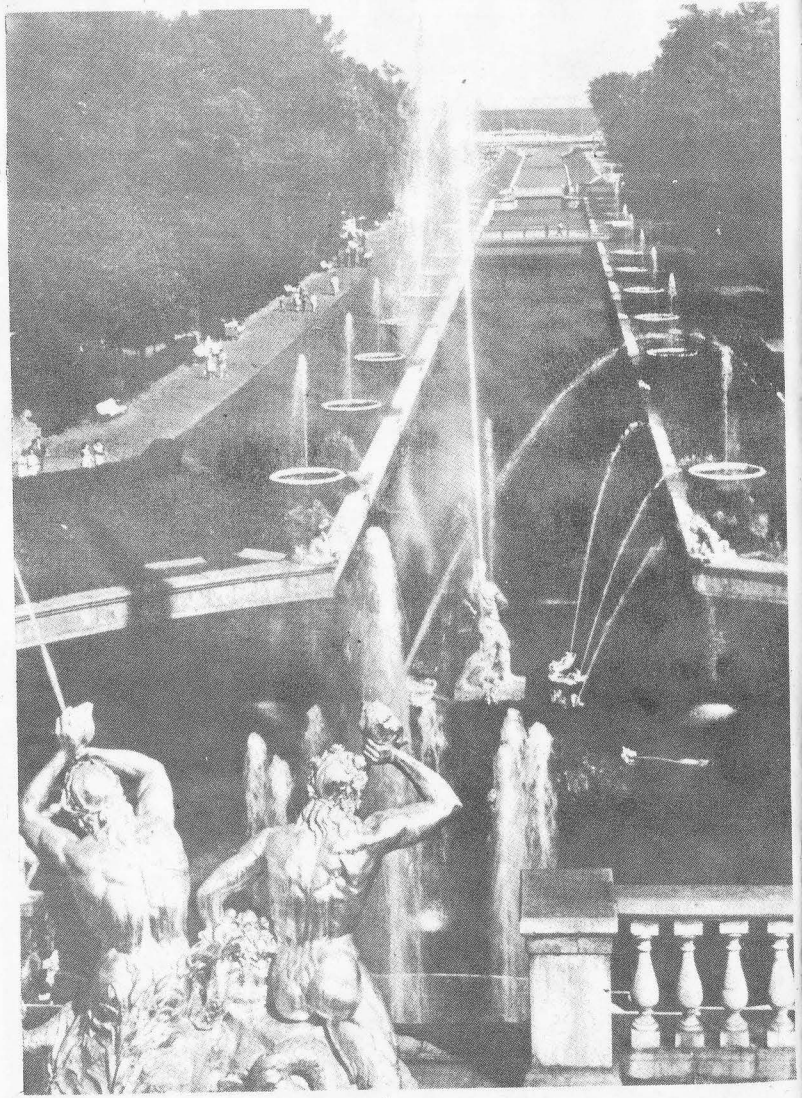
42. Oranjeria. Versailles

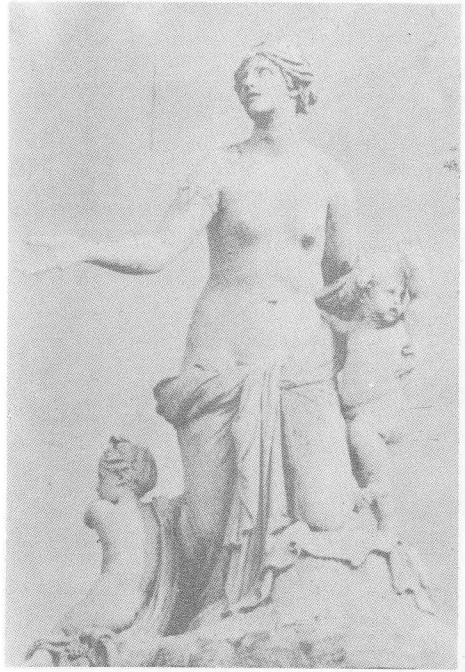
43. Bazinul Florei. Versailles



44. Vas cu bacanală, Versailles

45. Marea cascadă. Petrodvoreț, Sankt Petersburg

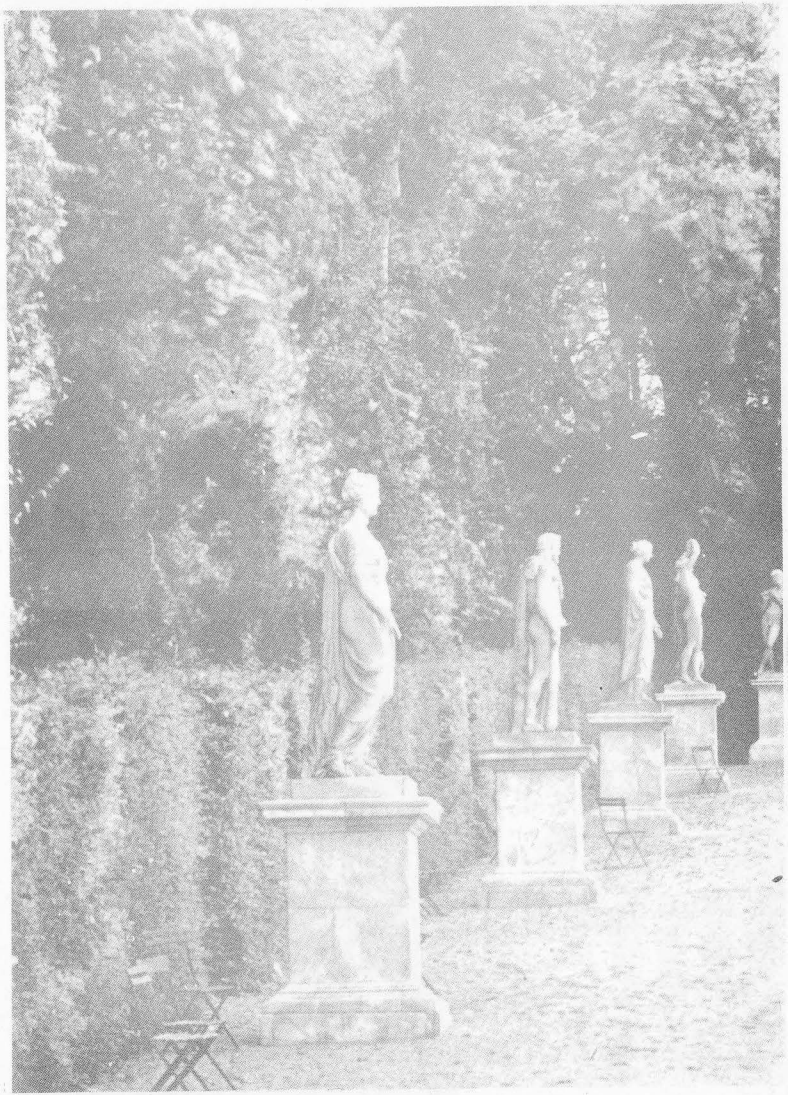


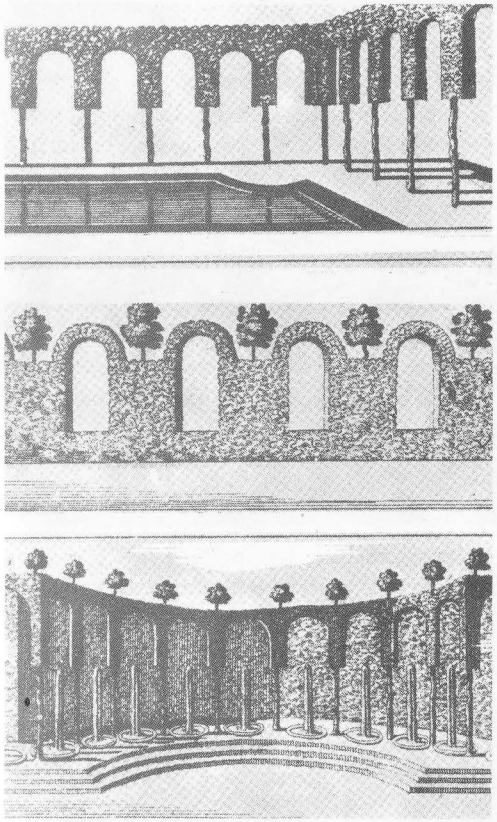


46. Statuia Latone. Versailles

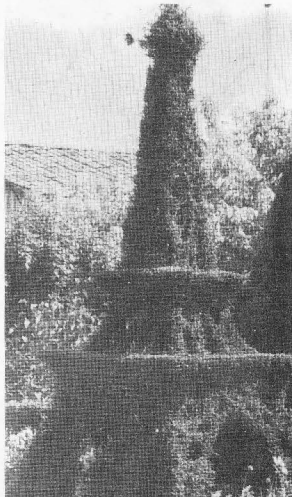
47. Nimfă cu cochilie. Versailles

48. Alee cu statui. Versailles

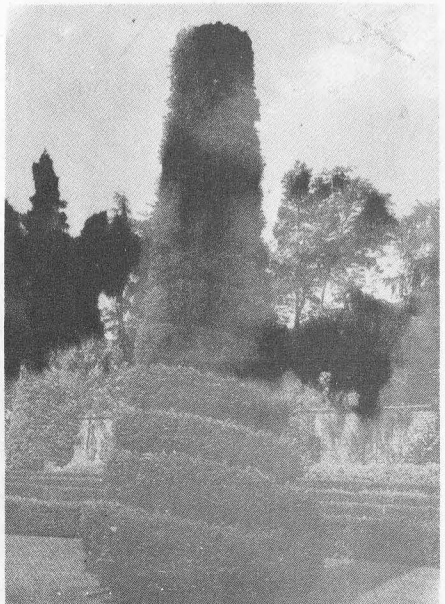




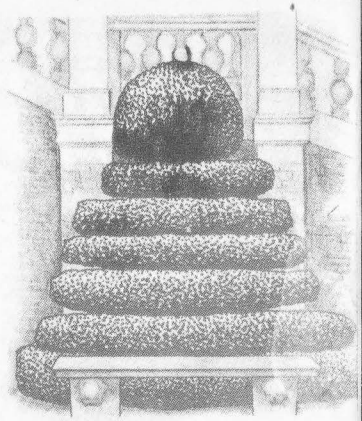
49. Spaliere



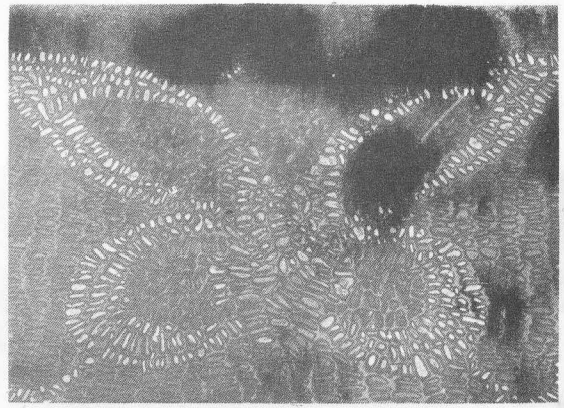
50. Formă topiarică

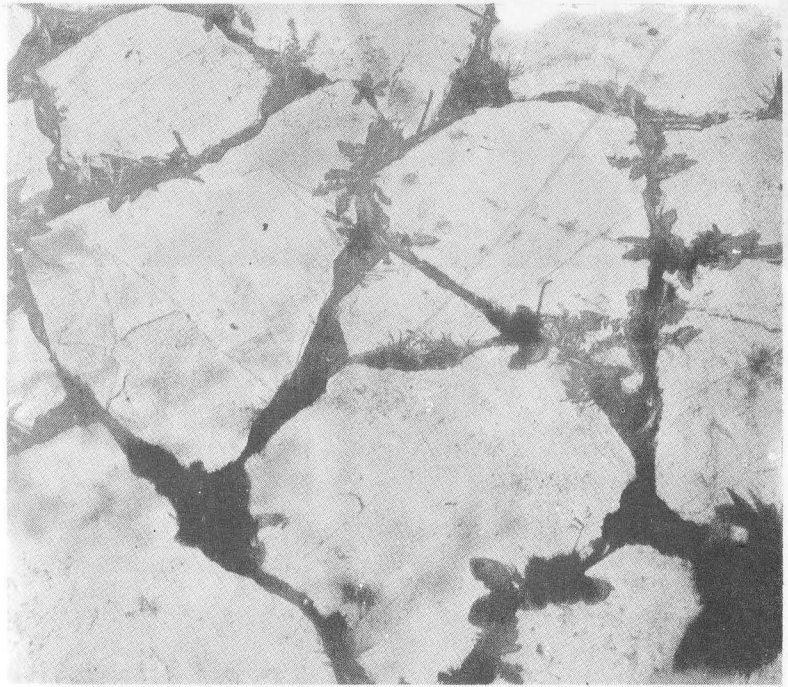


51, 52, 53. Forme topiarice

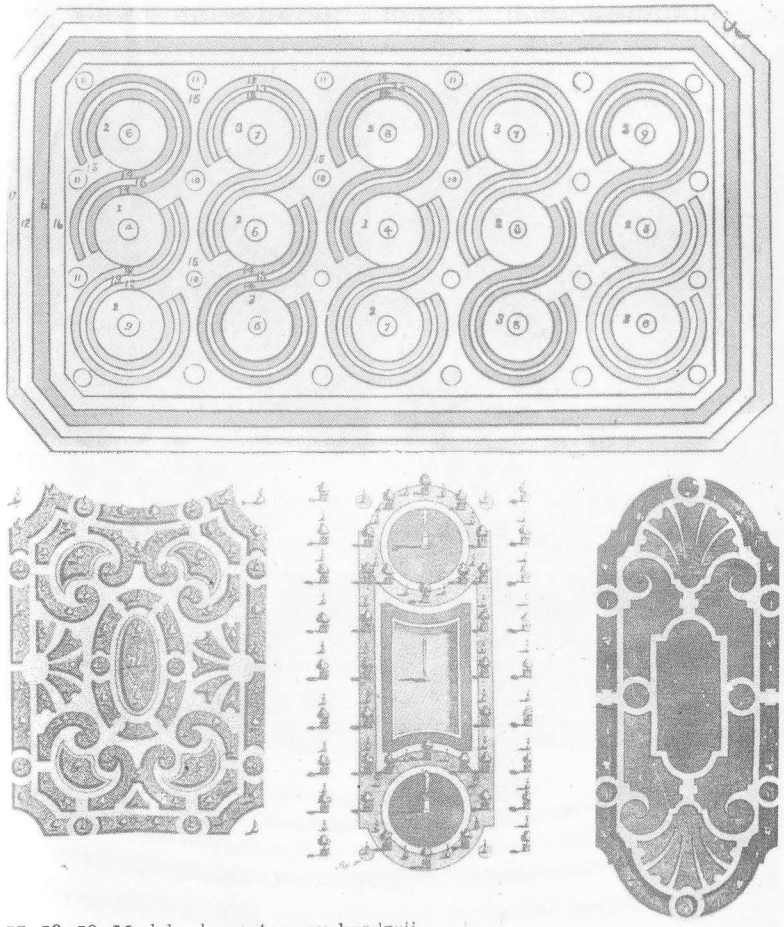


54, 55. Pavaje

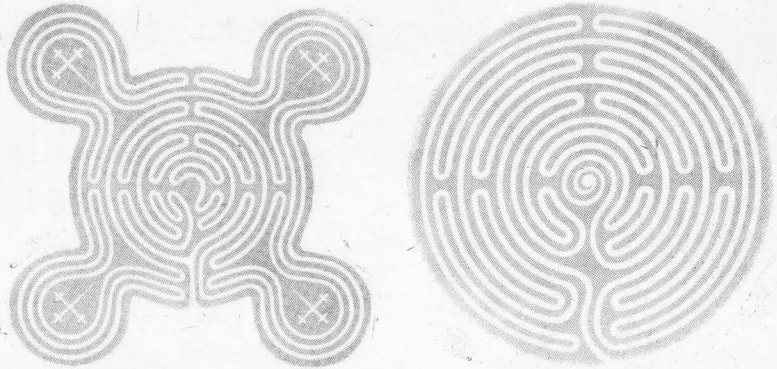




56. Parter cu casete din buxus și arbori vopsiți în alb.

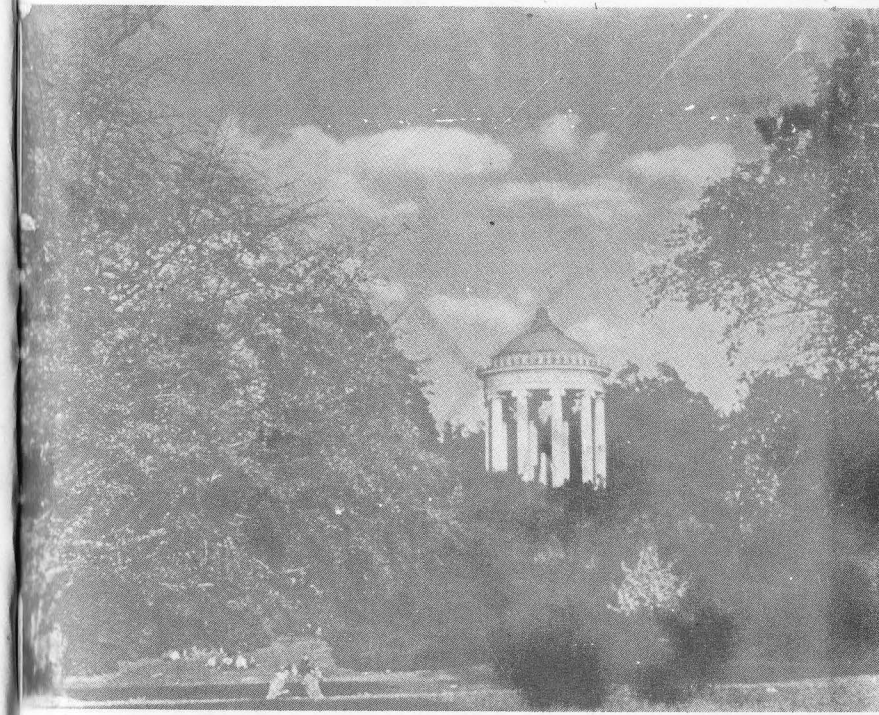


57, 58, 59. Modele de partere cu broderii

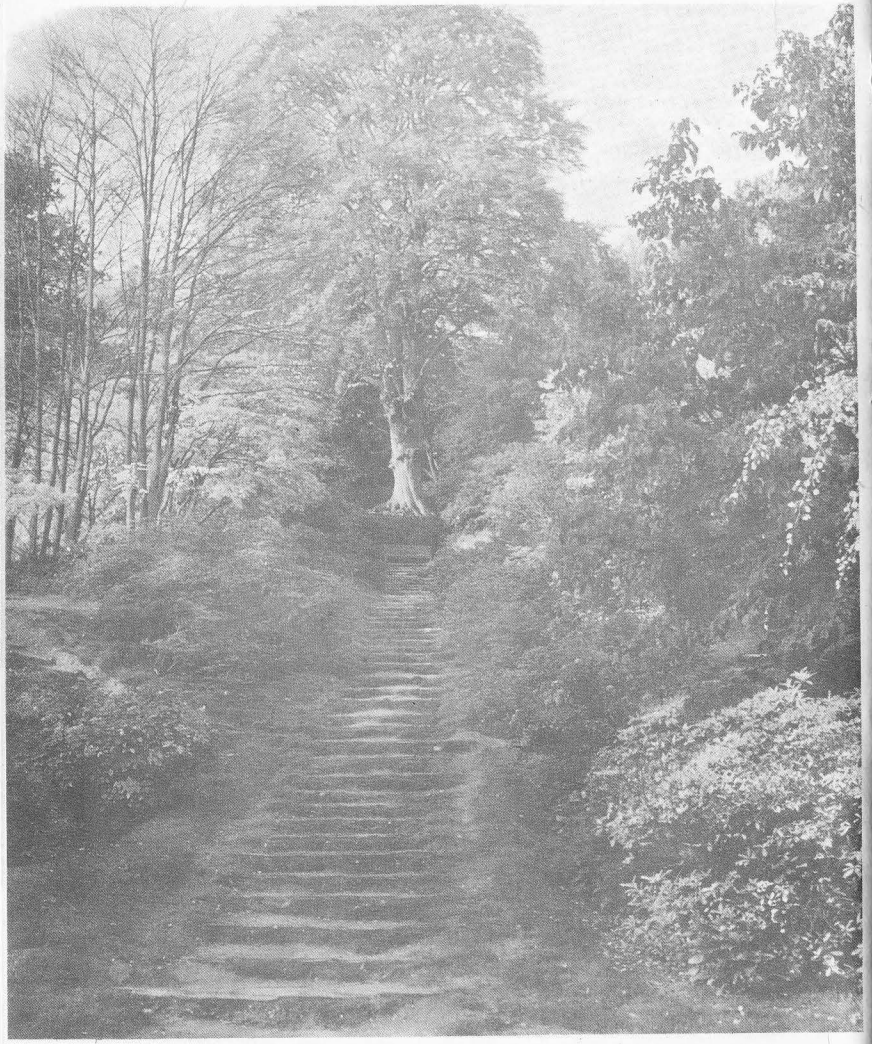


60, 61, 62. Modele de partere cu labirinte din buxus

63. Minopteros în grădina engleză din München



64. Trepte într-un parc peisager

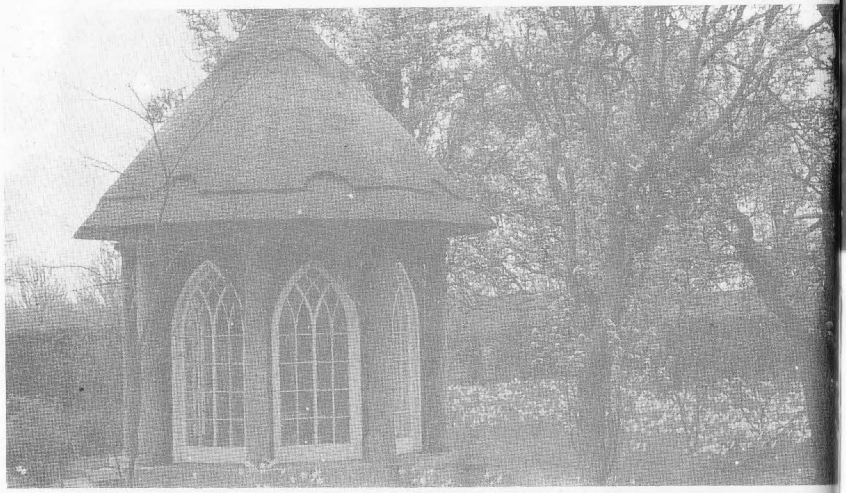


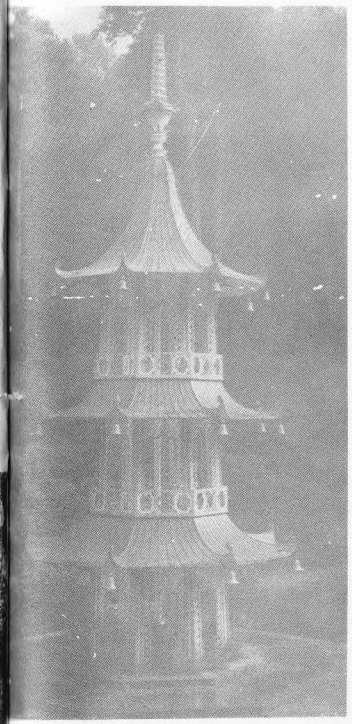
65. Rîu și vale artificială într-un parc peisager

→

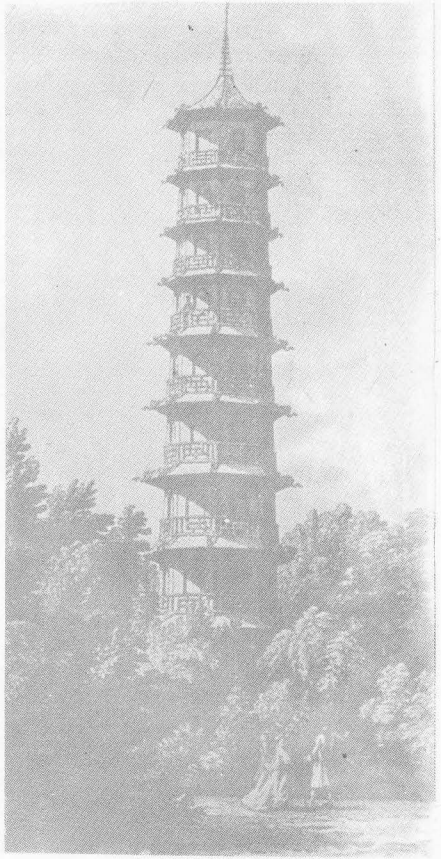
66. Pavilionul ceaiului din grădina Sanssouci, Potsdam

67. Pavilion rustic într-o grădină peisageră



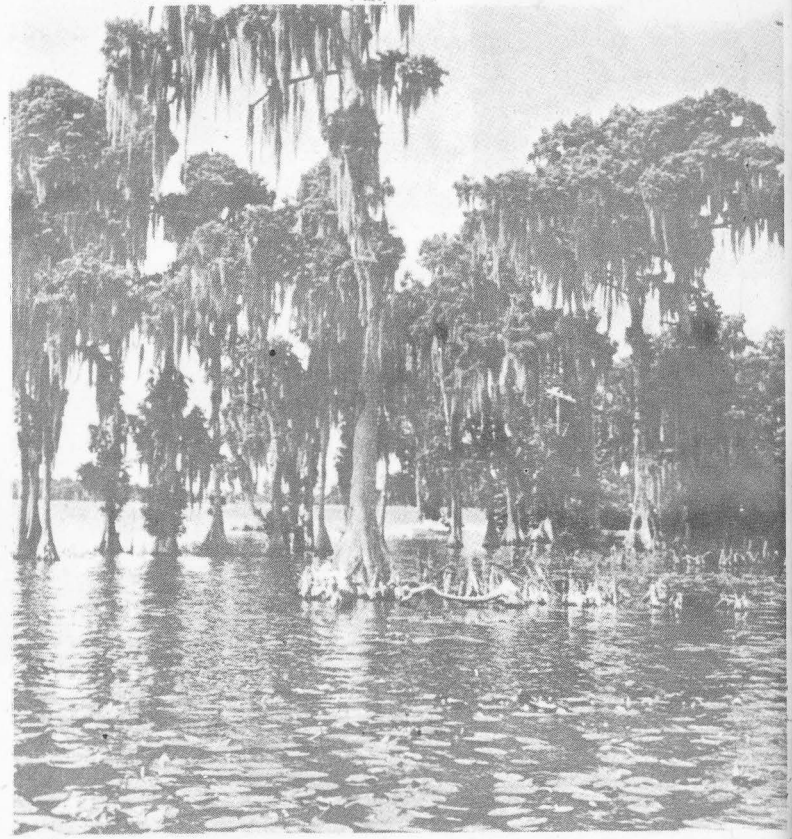


68. Pagodă-fîntînă într-un parc peisager — Statfordshire, Anglia

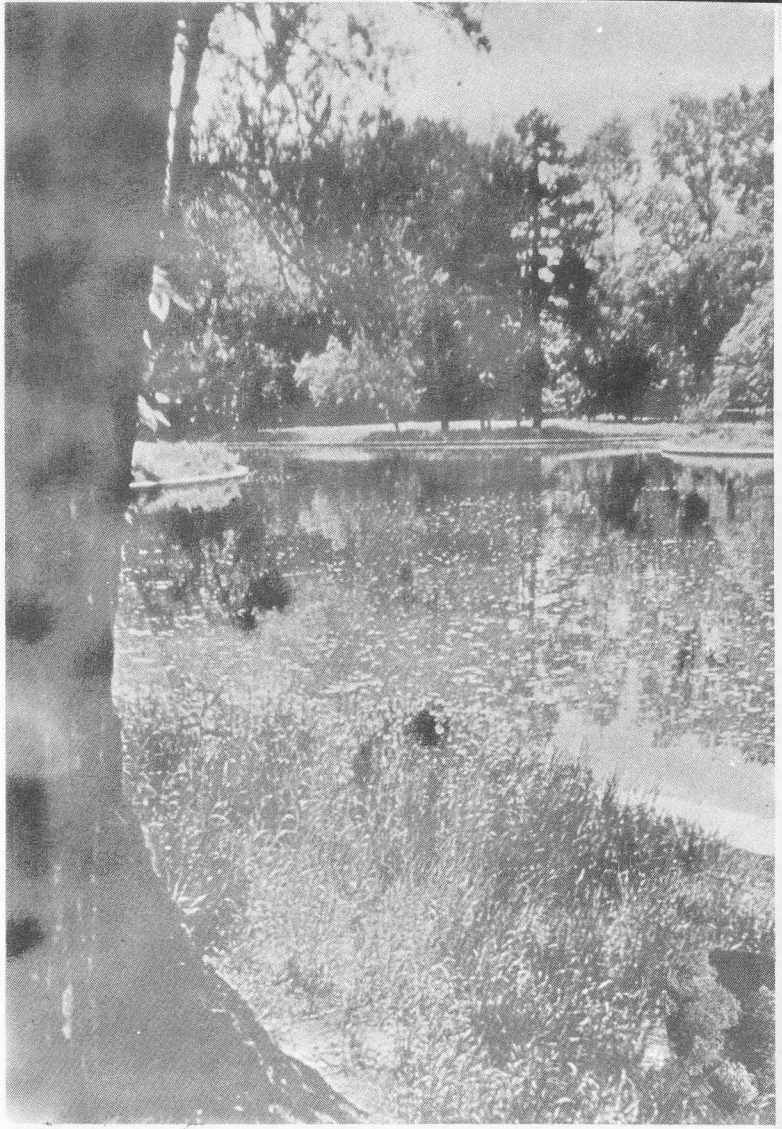


69. Pagoda lui Sir W. Chambers la Kew, Anglia

70. Grădina chiparoşilor. Florida



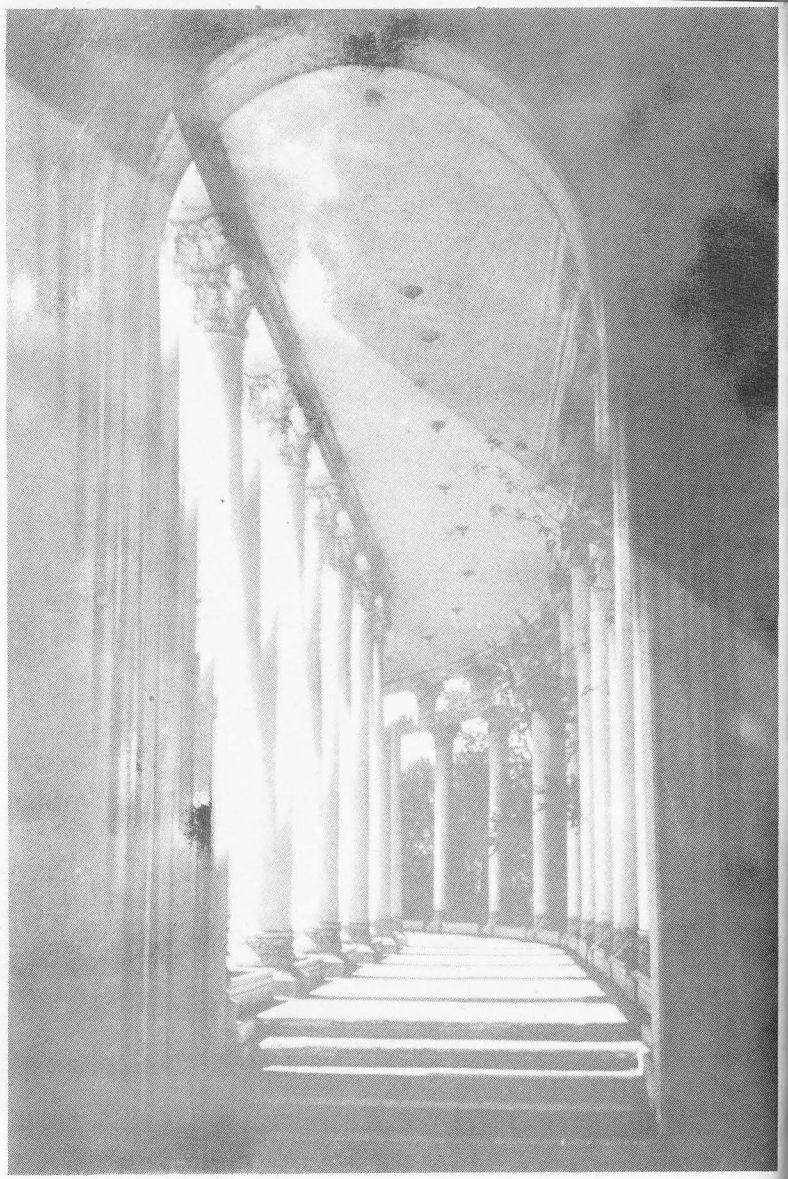
71. Parter cu bazine geometrice. Longwood, Pennsylvania

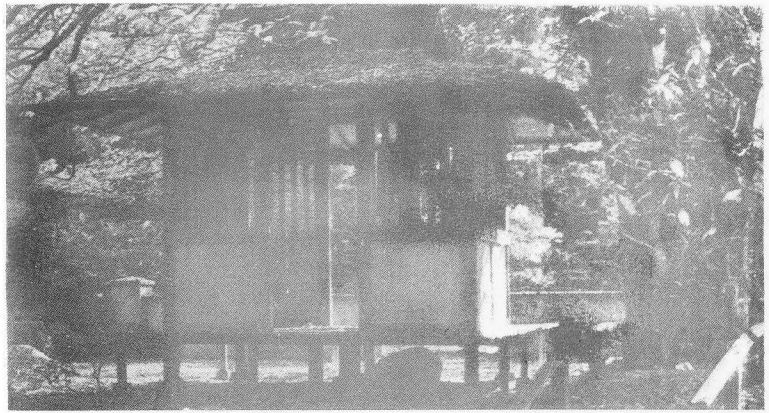


72. Grădina botanică din București

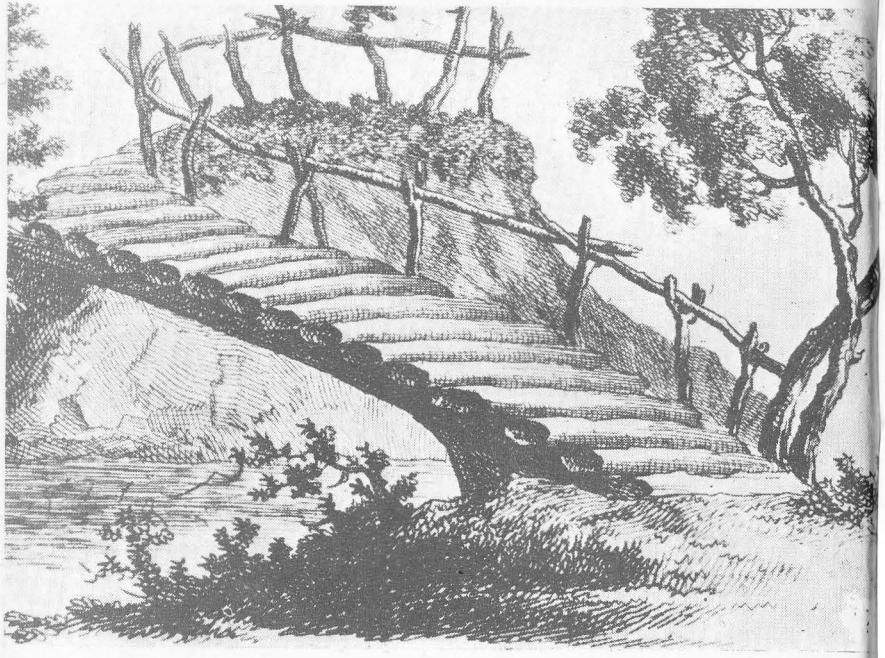
73. Grădina Cișmigiu, Izvorul Sissy, București

74. **Colonadă** și grădină. Teatrul de vară, parcul „N. Bălcescu", București



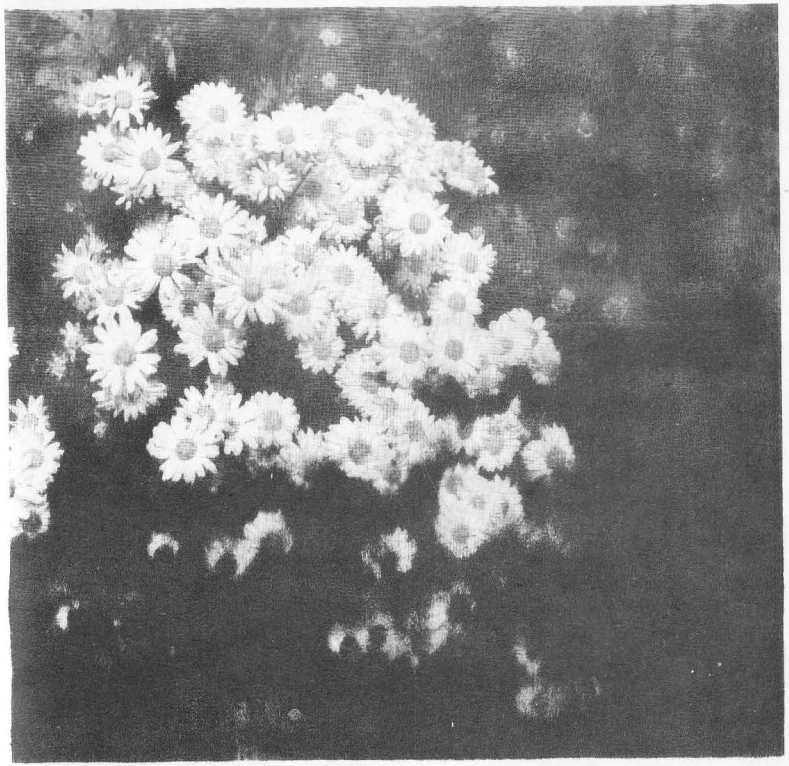


75, 76. Pavilioane



77. Pod într-un parc peisager

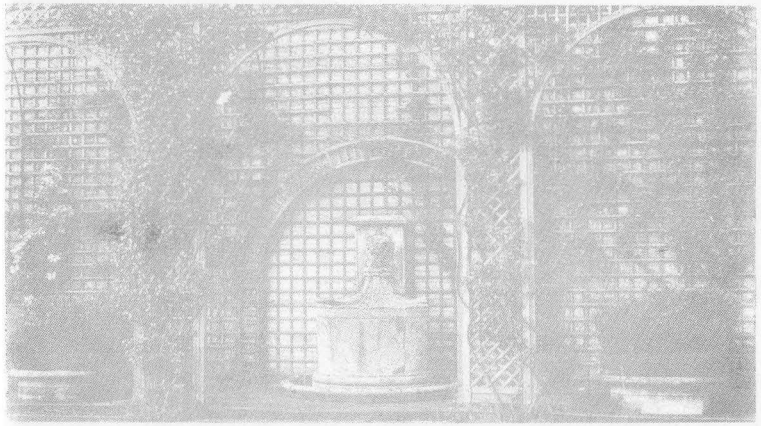
78. Masă florală. Crizanteme I.G.A. 83



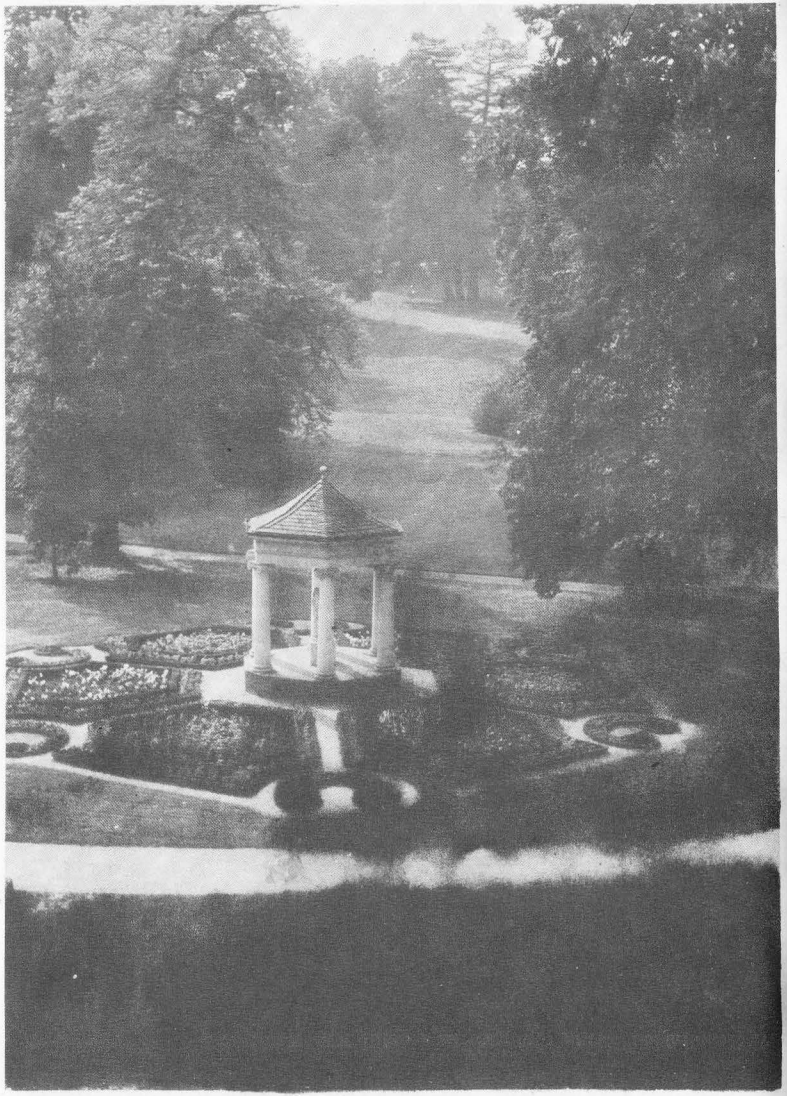
79. Masă floralã. I.G.A. 83

←

80. Treiaj



81. Ruinã. Uppark, Sussex

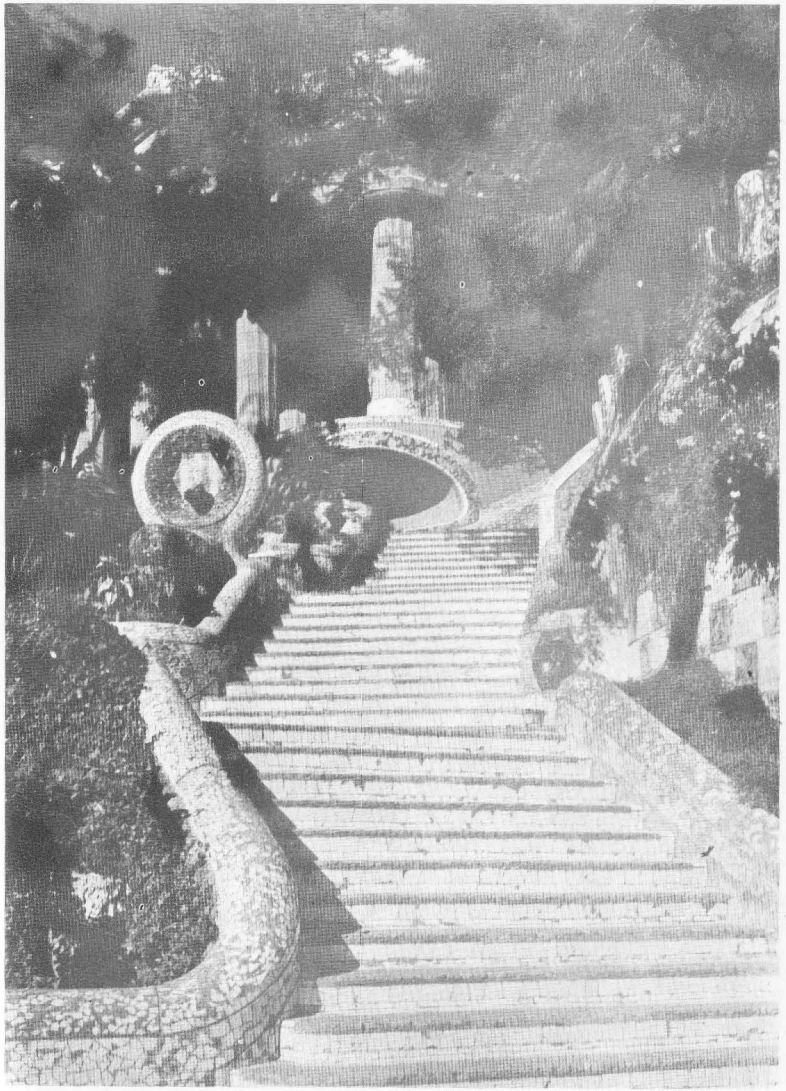


82. Parcul Tiefurt. **Weimar**

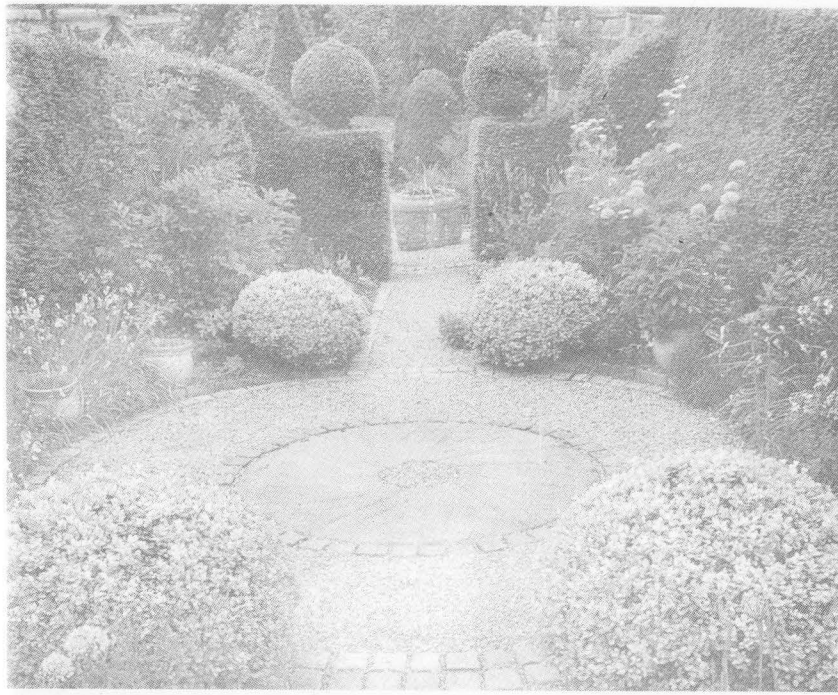
83. Intrare într-o grădină mediteraneană

84. Terase verzi în parcurile engleze

85. Scară decorativă în parcul Güell, Barcelona



86. Viaduct în parcul Güell



87. **Grădină** cu forme topiarice **în secolul XX**

88. Grădină privată

imitație a Versailles-ului, în stilul barocului german combinat cu cel englez peisagist. Ca și Ludovic al XIV-lea, tînărul rege a condus și a intervenit personal în construcția palatului și a parcului. Din fața palatului pornește o axă principală care duce spre treptele ce urcă la templul lui Venus, construit din marmură albă de Carrara. În spatele templului se văd Alpii acoperiți cu zăpadă sau învăluiți în ceață. Pe aceeași axă care străbate palatul, în partea nordică se află o imensă cascadă, în trepte, ale cărei ape se varsă în bazinul lui Neptun, decorat cu un splendid grup compus din cai și zeități marine ce au o mișcare zbuciumată, în cel mai tipic manierism baroc. În partea sudică se află un parter în centrul căruia, într-un bazin rectangular, un grup statuar din cositor aurit o reprezintă pe Flora. În fața terasei palatului, Diana și Venus stau față în față. Lîngă treptele ce duc spre zonele peisagiste ale parcului, tei de 400 de ani străjuiesc parcă întreaga construcție și-i dau numele de Curtea teilor. Nu departe începe zona aleilor acoperite cu verdeață, întrerupte din cînd în cînd de mici pavilioane ; în zona peisageră, se găsește un chioșc maur, avînd ca emblemă imaginea păunului, simbol al soarelui și al lui Ludovic al XIV-lea. În partea opusă, celebra grotă artificială, construită special pentru reprezentarea operei *Tanhäuser* de Wagner, a fost concepută după toate canoanele grotelor baroce, decorată în interior cu scoici, ghirlande și avînd o sală de reprezentații pentru un grup foarte restrîns, cu cîteva loje ascunse printre stalactitele și stalagmitele artificiale, în fața cărora se întindea un lac pe care se afla o barcă ce amintea de opera wagneriană. Parcul de la Linderhof se extinde pe o suprafață imensă. Cerul, mai tot timpul acoperit cu nori, și ceața albăstrie ce înconjoară munții din fundal accentuează caracterul sublim-romantic al

acestui mic Versailles al lui Ludwig al II-lea al Bavariei.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea însă parcurile monarhice, princiare, încep să devină niște anacronisme. În locul lor apar parcurile publice specifice stilului nou, democratic. Parcurile publice aveau ca strămoși grădinile filosofice și gimnaziile greco-romane care erau niște grădini deschise. Și la Roma erau numeroase grădini publice destinate odihnei și plăcerii cetățenilor romani. În evul mediu, în afară de piața catedralei, unde se întîlneau cetățenii orașelor penrtu a discuta afaceri, politică, existau, înaintea porții orașului, spații amenajate de diverse corporații, cu alei ce se pierdeau în livezile din apropiere. În Italia renascentistă, marile familii ce posedau parcuri private, dar care trăiau în climatul burghez, climat mult mai democratic decît cel din alte țări monarhice din Europa, aveau o mai pregnantă conștiință a îndatoririi lor cetățenești, astfel încît ei amenajau spații publice sau lăsau din cînd în cînd deschise cetățenilor porțile propriilor lor grădini. În secolul al XVII-lea și al XVIII-lea spiritul democratic pătrunde și dincoace de Alpi, grija față de supuși fiind considerată o marcă a absolutismului iluminat. Acolo unde era posibil, parcul privat se prelungea într-o grădină publică accesibilă supușilor ; unele grădini, altădată private, deveneau publice, deschise, este adevărat, de multe ori după bunul plac al stăpînilor lor. De la aceste parcuri publice, unele în stil peisagist cu elemente arhitectonico-geometrice ce caracterizau mai ales partea centrală a parcului, nu trebuie să pretindem virtuți stilistice deosebite. Creatorii lor, uneori mai mulți, aflați în slujba municipalității sau a unor oameni de afaceri, aveau în vedere mai ales aspectul social-

utilitar și nu pe cel artistic. Stilul peisager era mai potrivit pentru noul tip de parc, libertatea structurii permițînd eclectismului să nu devină stînjenitor. În acest context apar în Germania celebra Englischer Garten din München, opera lui Friedrich Ludwig von Sckell (1750—1822), și parcurile lui Herman Fürst Pückler-Muskau (1775—1871) [4].

Friedrich Ludwig von Sckell este în felul său un exemplu edificator penrtu modul în care a evoluat mentalitatea grădinarilor. La început a fost creator de grădini baroce în care respecta ordinea axială, încercînd s-o împace cu noua imagine peisagistă a grădinii. La Nymphenburg, parterul pare o zonă de trecere binevenită spre peisaj. Sckell a putut să-și pună în practică noile idei în 1809, cînd prințul Karl Theodor hotărăște să creeze la München o „Volksgarten" situată pe apa Isarului. Parcul englezesc urmează cursul sinuos al rîului din care se desprind mai multe brate, în funcție de care se plasează celelalte alei ; în centru se întinde o pajiște imensă, înconjurată de masive de arbori grupați de obicei în jurul unui element central ornamental : un turn chinezesc, un templu al lui Apolo, un pod etc. Vegetația bogată însoțește cursul firesc al Isarului ce se ascunde printre trunchiurile de copaci, iar din loc în loc se arcuiesc poduri de piatră sau lemn. Ceea ce oferă grădina engleză este în primul rînd sentimentul libertății, senzația eliberării de orice constrîngere ; vegetația, poienile, arborii solitari, pajiștea imensă din mijloc, potecile ascunse, toate par rînduite de natură pentru oamenii care vin aici să se odihnească, să contemple mișcarea elegantă a cailor care pasc pe pajiște, să se bucure de soarele atît de prețuit într-un ținut în care mai tot timpul cerul este acoperit, să se bucure de liniște pe marginea rîului. Idealul realizării unei grădini,

a unei structuri concepute de om, dar care să rămînă peisaj natural liber, l-a îndeplinit Sckell pe apa Isarului.

În 1834, prințul Pückler-Muskau publica *Indicații asupra grădinii peisagiste* în care-și expunea cîteva idei ce-l vor călăuzi în realizarea propriului său parc de la Muskau. După opinia sa, și grădina peisagistă trebuia să se întemeieze după o idee de bază, anume că grădina este o imagine concentrată a naturii, un microcosmos. Terenul de la Muskau l-a ajutat să-și pună planul în aplicare : el dispune aici de văi și dealuri acoperite cu livezi, de pajiști străbătute de rîuri și tot complexul este străjuit la orizont de munți acoperiți cu păduri. Spre deosebire de Sckell, care realizase un parc peisager pur, prințul Pückler face multe concesii pitorescului romantic prin temele arhitectonice pe care le include în structura parcului său, dintre care unele de-a dreptul bizare : o baie și un observator astronomic, un castel în ruină și un palat, acesta distrus în timpul celui de-al II-lea război mondial. Ținutul din jurul rîului, cu platourile sale imense și dealurile molcome, sînt ornate cu fazanerii, mori etc. O altă idee a sa era aceea că grădinarul trebuie să lase unele spații neamenajate, pentru a oferi contemplatorului posibilitatea de a participa la realizarea peisajului. În apropierea palatului, amenajează o grădină, făcînd și el o distincție, ca toți grădinarii secolului al XIX-lea, între grădină și parc, grădina fiind o „locuință expansivă", iar parcul o „natură idealizată". Personalitatea acestui prinț ce a creat mai multe parcuri în Germania a fost atît de puternică încît ideile sale au avut ecou decisiv în Anglia, dar și în Franța lui Napoleon al III-lea care, constatînd numărul mic al parcurilor publice pe care le avea în acea vreme Parisul, ordonă în 1855 să se transforme

Bois de Boulogne în parc public. „Marele amator" german a fost adesea consultat de împărat în conceperea parcurilor franceze publice realizate sub semnul peisagismului. Nu s-a renunțat însă la elementele ce țin de simetrie și ordine, mai ales cînd era vorba de plasarea aleilor, deoarece erau necesare alei largi pe care să se poată pătrunde chiar cu trăsura, în care să se poată aduna grupuri mari de oameni, cele sinuoase și înguste, specifice parcului englez, fiind potrivite pentru plimbările solitare. Grădinile au fost întotdeauna romantice pentru că ele implică ideea de nostalgie, de refugiu, de întoarcere în trecut. „Revoluția romantică" avea loc în arta grădinii într-o vreme în care cultura europeană se afla în preromantism. Ceea ce se petrece cu adevărat nou în secolul romantic, în materie de peisagistică, este revelația naturii, a peisajului american și a ideii de „parc american".

Grădinile americane

Civilizația americană, cea mai eterogenă dintre toate civilizațiile moderne, amintind de India pre și post-indoeuropeană sub aspectul multitudinii și diversității culturilor, poate fi împărțită în două mari epoci : pre și postcolonială. În funcție de aceste două mari epoci, civilizația americană se încadrează tipului de cultură oriental sau occidental european. America precolumbiană nu ne-a transmis decît vestigiile ei în piatră, nedispunînd de marile poeme care, pentru alte spații, reprezintă chintesența civilizațiilor ce s-au perindat de-a lungul istoriei.

Din puținele date pe care le avem cu privire la civilizația urbanistică de dinainte de secolul al XVI-lea, cînd cronicarii conchistadorilor au notat unele evenimente ale războaielor de cucerire de către spanioli a „Noii Indii", aflăm că aici existau mari orașe cu palate, temple și „grădini plutitoare" ca cele din Kașmir. Orașul Tenochtitlan, fondat pe la 1325, pe malul unui lac, era un megalopolis format din două părți unite între ele prin trei diguri.

În timpul înfloririi civilizației aztece, Tenochtitlanul era un Babilon american bogat, puternic, cu minunate grădini amplasate pe malul lacului Texacoco, grădini terasate, ca și clădirile, cu pavilioane și

canale imense și mai ales cu o mare bogăție și diversitate floral. În acest oraș situat la 2 260 m înălțime, fiecare casă avea grădina sa cu flori. Cînd a sosit Hernando Cortés cu armatele sale și a văzut cetatea Tenochtitlanului, cum menționam un megalopolis de tip oriental necunoscut europenilor la vremea aceea, construit sub formă de piramidă, cu clădiri și grădini piramidale oglindindu-se în apa lacului, locuitorii au crezut că a sosit „mîntuitorul" lor, Quezalcoatl. „Mîntuitorul" spaniol și armatele sale au distrus cetatea care-i uimise prin măreția ei. La Cuzco, în Peru, incașii ajunseseră și ei la un stadiu superior de civilizație urbanistică. Aveau orașe cu străzi rectilinii, temple închinate Soarelui, iar lîngă templul din mijlocul orașului o grădină cu plante și animale din aur, ca simbol al venerației zeului asociat cu metalul — zeul Soarelui. Aceste cetăți și grădini au căzut mai întîi pradă armatelor lui Francisco Pizarro, apoi vegetației junglei și deșertului care a înghițit mai întîi cîmpia, apoi casele, palatele, templele și grădinile [1].

Cînd, în secolul al XVIII-lea, în partea de sud, dar mai ales de nord a continentului, au reapărut grădinile, acestea erau „occidentale", europene : olandeze, spaniole, franceze, italiene, mai ales peisagere-englezești. Majoritatea noilor grădini erau modeste, fără stil, ele reflectînd gradul de dezvoltare a civilizațiilor transferate pe noul continent. Au rămas celebre totuși cîteva grădini din Florida : Grădina magnoliilor, Grădina chiparoșilor, un fel de grădină pe apă, celebră și astăzi.

Grădinile americane din secolul al XIX-lea încep să se sincronizeze cu cele ale Europei și să-și permită, ca și acestea, toate libertățile stilistice, reproducînd temele cunoscute Orientului și Occidentului în structuri noi. Predomină parcurile peisagere,

dar acestea sînt completate de grădini în stil italian, japonez, francez, spaniol.
Cu marele creator de grădini, un Le Nôtre al secolului nostru, R. Burle Marx, se impune ideea grădinii ca mod de manifestare artistică a peisajului local : apare astfel „grădina braziliană", „grădina new-yorkeză", „grădina californiană". Autorii de grădini de diverse naționalități aduc de fiecare dată elemente stilistice și peisagere specifice țărilor cărora le aparțin : Constantino Mivola vrea ca Sardinia natală să renască în grădina americană, iar Isamu Noguchi vrea ca grădina concepută de el să amintească de Japonia.
Supercivilizat, continentul american este văzut de unii ca o „imensă grădină" ce luptă cu inamicii ei : jungla, deșertul, clima, urbanistica agresivă. Orașul american, la rîndul său, vrea să recupereze grădina amenințată. Cel mai înalt zgîrie-nori din anii '40, Rockfeller-Center din New York, un fel de oraș-turn, amintește, datorită teraselor-grădini amenajate la diverse niveluri, de „grădinile suspendate" ale Semiramidei. Pe aceste terase sînt garduri vii, bazine, arteziene, flori, mici cascade. New York-ul, ca și Babilonul, este un oraș al aroganței și forței omului și pentru a fi „complet" are nevoie de parcuri și grădini, ca toate cetățile legendare sau adevărate [2].

Grădinile în secolul XX

„Terra stă sub semnul unei urbanizări extrem de rapide", scria autorul unei cărți despre orașele lumii [1]. Omniprezența orașului și omniprezența grădinii ar putea fi considerate formele esențiale pe care le-a luat relația fundamentală dintre civilizație și natură de-a lungul istoriei.
Orașele vechi trăiau antiteza cu cîmpia sau pădurea, cu satul, voiau să fie *altceva ;* în orașele secolului nostru s-au înmulțit pajiștile verzi, magistralele tăiate drept, străjuite de platani, palmieri, tei, castani, ca aleile Versailles-ului, dar în același timp orașul se extinde distrugînd vechile grădini urbane și suburbane, transformîndu-le în terenuri de construcție, adică în terenuri eficiente, rentabile.
Vechea cetate era bine delimitată, înconjurată de ziduri de cele mai multe ori, după cum bine delimitată era și grădina, fie că se afla în interiorul sau exteriorul cetății. De cînd zidurile orașelor au căzut (la Viena în 1808, la Berlin în 1861, la Paris în 1919) nu se mai știe exact care este teritoriul cetății, iar aceasta se extinde în mod agresiv, distrugînd în primul rînd așezările rurale (care făceau trecerea de la „peisajul urban" la cel natural) și transformîndu-le în „peisaje industriale".

La începutul secolului s-a petrecut un reviriment al vilelor și grădinilor suburbane ce aminteau de Roma, de Alexandria, de Viena, orașe înconjurate de centuri de grădini. Aparținînd aristocrației industriale, aceste rezidențe erau variate ca stil, nu se impuneau ca niște compoziții cu identitate proprie. Ele aveau însă șansa de a prelua, chiar dacă uneori fără gust, toate temele ornamenticii grădinărești, așa cum au apărut ele de-a lungul istoriei și legendei acestei arte. Lăcomia generală de obiecte ce caracterizează mentalitatea unei pături îmbogățite, dorința unor conștiințe lucide de a recupera arta amenințată de industrie, spaima de urîtul „peisajului industrial" și nu în ultimul rînd posibilitățile financiare ale unor categorii sociale au înlesnit o adevărată proliferare a grădinilor și parcurilor suburbane care beneficiau de noile cuceriri cu privire la tehnica hidraulică și aclimatizare, tendința generală fiind aceea de a mediteraniza sau tropicaliza peisajul. S-au înmulțit *tipurile* de grădini pe măsură ce a dispărut visul marilor parcuri imperiale : grădinile botanice au devenit obsesia fiecărui oraș mai important, ca și grădinile zoologice, grădinile publice. Au apărut grădinile spitalelor, gărilor, primăriilor, fabricilor, cimitirelor, parcurilor destinate bazelor sportive, expozițiilor etc. În aceste grădini se desfășoară temele arhicunoscute ale grădinilor : labirinte de buxus, ziduri de carpen, tuia, laur, partere cu broderii florale dispuse mai ales în fața elementelor arhitectonice sau sculpturale, pavilioane, treiaje, pergole, rosarii, iazuri, canale, lacuri în diverse forme, cu insule și poduri, monoptere, statui, lanterne japoneze, dealuri artificiale cu o colonadă sau un pavilion în vîrf, ruine, terase, criptoportice cu surprize, balustrade, bănci de verdeață, bănci de

marmură, ceramică, fier sau lemn, sculpturi suprarealiste sau tradițional-mitologice, busturi de personalități, arteziene sofisticate sau vasce simple, boschete de arbori, mase de pini („pineta"), figuri geometrice în stilul „nemora tonsilia", alei acoperite sau libere, poteci sinuoase etc.

Și totuși, chiar la începutul secolului, un cunoscut creator de grădini și autor al unor scrieri despre grădini, Leberecht Migge, într-o carte intitulată *Die Gartenkultur des 20 Jahrhunderts* (Cultura grădinilor în secolul 20), apărută la Jena în 1913, exclama : „Ach, wir haben Keine Kunst" (Ah, nu avem artă). Într-adevăr, ceea ce lipsește în acest secol în care, cum spuneam, proliferează „spațiul verde" în orașe, în care pînă și marile șosele sînt mărginite de arbori, este o *artă a grădinilor*, o artă cu identitate proprie și cu o metafizică proprie.

Însăși ideea de a lega grădina de un scop, de a-i da o finalitate extra-estetică, extra-contemplativă cu alte cuvinte, marchează momentul nou de criză în care a intrat grădina ca artă, ca obiect estetic. S-a pierdut treptat ceea ce am numit „retorica grădinii" și metafizica ei ; grădina este o structură riguros calculată și nu mai spune nimic „dincolo" de ce se vede, este banală, pur senzitivă.

De fapt criza artei grădinilor se manifestă în contextul general al crizei artelor. După catastrofa primului război mondial, problemele estetice au pierdut treptat din importanța lor în viața spirituală cotidiană, retrăgîndu-se într-un spațiu elitar, în cel mai bun caz. Cînd războiul s-a sfîrșit, a apărut problema locuințelor și, legată de aceasta, obsesia rentabilității spațiului. Fiecare oraș, fiecare individ își face o grădină „cum poate", nu „cum trebuie".

Se punea totuși, încă de prin 1926, problema unei

„grădini a viitorului". Gustav Allirger, într-un studiu publicat cu prilejul expoziției de grădini de la Dresda, se gîndea la o nouă grădină care să fie a secolului nostru.

Expozițiile de grădini — de la Hamburg, Frankfurt, München [2] — își propuneau să recupereze toate tipurile de grădini, să le readucă, sub formă de compoziții bine închegate, în atenția secolului nostru. Așa se explică tendința de a amenaja, în diverse parcuri eterogene, grădini de tip spaniol, italian, sicilian, japonez, chinez, spații închise ce înlocuiesc „grădinile secrete" de altădată, puncte de atracție pentru vizitatorii amatori de noutăți cultural artistice.

De fapt, semnele rău-prevestitoare în ce privește „viitorul" artei grădinăritului apăruseră în iluminism, cînd unii esteticieni, printre care și italianul Pietro Verri, care scria : „Totul aici trebuie să slujească instrucției sau plăcerii odoratului și mesei" [3]. Utilitarismul, în materie de peisaj, al lui Pietro Verri se încadra într-un curent mai larg ce desconsidera în primul rînd filosofia speculativă și chiar poezia. „Nimic nu trebuie să existe în reprezentare fără să existe și în funcționalitate", scria un alt filosof „antitradițional", și această afirmație devine axiomă a gîndirii estetice a secolului nostru [4].

O formă de manifestare discretă a „utilitarismului" în grădină este înmulțirea fără precedent a grădinilor botanice, instructive, cognitive și frumoase în același timp. „Paradisul pierdut" în preistorie, din cauza dorinței omului de a cunoaște, se poate *regăsi* în aceste spații care cumulează tot ce a creat mai frumos natura și tot ce a re-creat omul de-a lungul timpului și pe toate spațiile. „Păstrez nealterată amintirea unei ore de amiază, scria Eugenio d'Ors,

dintr-o anumită zi de mai, petrecută în grădina botanică din Coimbra, Oră domoală și tulbure, cu miresme vegetale și galeșe uguieli. Palmierii zvelți, lacomi de soare, se înălțau pînă la vîrful palatului lor de lumină dominînd de foarte sus frunzișul pe care acum îl dăduse uitării, așa cum femeia despuiată în fața oglinzii uită, datorită strălucirii inteligente a ochilor, umbrele mîndre pe care instinctul le-ar întîlni la jumătatea urcușului... Da, palmierii dominau laurii... în acea oră însorită de primăvară, într-o clipă de trîndăvie și reculegere, mi-a fost dat să cunosc pe deplin un adevăr fecund : anume că barocul este în mod tainic însuflețit de nostalgia Paradisului pierdut" [5].

Fiecare oraș mai mare se poate mîndri cu o grădină botanică și în fiecare din aceste „grădini ale florilor" de altădată se poate petrece un timp al uitării de sine spre care aspiră cu ardoare omul modern. Grădinile noastre botanice, de la Cluj, București, Iași nu sînt cu nimic mai prejos decît marile, celebrele grădini, posedă toate temele și calitățile altor grădini europene. Spre deosebire de parcurile românești care, apărute mai tîrziu, în secolul al XX-lea, suferă de lipsa generală de stil, grădinile botanice sînt structuri cu identitate marcată, adevărate „paradisuri" ale plăcerii și cunoașterii. Grădinile botanice reprezintă, scria același Eugenio d'Ors, în orice oraș, „duminica unei epoci încercate de cele șase zile de muncă, de ateliere, de arsenale, de fortărețe, de poduri, de academii, de saline...", de civilizația tehnică a secolului nostru.

„Strigătul verde" al ecologiștilor secolului nostru a favorizat reapariția unor parcuri de tip peisager, dar cu o destinație precisă, aceea de ocrotire a naturii.

În întreaga lume au apărut aceste „sanctuare în care frumoasele monumente și comori ale naturii se păstrează pentru totdeauna neatinse de mîna omenească“ [6]. Primul *parc national* din lume a fost celebrul și astăzi Yellowstone, din statul Wyoming, din America, înființat în 1872 printr-un act legislativ special al Congresului american. Parcul este amenajat într-o zonă muntoasă. Rîuri numeroase izvorăsc aici și șerpuiesc alene spre ocean, formînd lacuri întinse și cascade decorative. Din lava vulcanică au apărut coloane negre de bazalt. Izvoare termale și gheizere aruncă ieturi de apă învăluite de aburi, părînd niște arteziene sofisticate. Pajiști imense acoperite cu flori viu colorate, zeci de specii de arbori, iazuri cu nenumărate soiuri de pești, canioane adînci prin care șerpuiește rîul Yellowstone toate alcătuiesc un sublim „pairidaeza“ natural. Aici te întrebi din nou : este natură sau artă ?

În structura ornamentică a grădinilor și spațiilor verzi ale secolului nostru se observă o pasiune floral deosebită, o predilecție pentru masele florale monocrome și policrome : rosariile, rabatele, platbandele, pajiștile divers colorate sînt amenajate în funcție de anotimpuri, pentru a se obține efecte coloristice cît mai sugestive. Tentația „mediteranizării“ temei vegetale se combină cu aceea a exotizării pieselor arhitectonice. Decorativul statuar s-a transformat în funcție de noile stiluri artistice, grădina rămînînd în continuare spațiul ideal de amplasare a operelor de artă, un fel de „salon“ în aer liber, în care, pe lîngă statuile „academice“, apar „opere“ din lemn, bronz, fier forjat, aluminiu, suprarealiste, cubiste, în toate stilurile avangardiste și postavangardiste.

Nu a dispărut nici ideea grădinilor excentrice, de tipul celei de la Bomarzo, chiar dacă performanța alegorico-ezoterică a grădinii ducelui Orsini nu s-a mai repetat.

În Spania barocului perpetuu, între anii 1900—1914, Antonio Gaudí, cel mai straniu arhitect din secolul acesta, cel ce și-a propus că construiască o catedrală care să cumuleze toate stilurile artistice ale Europei și să rivalizeze cu marile catedrale medievale (este vorba de *La Sagrada Familia* de la Barcelona), Gaudí, care voia să redea în piatră și culoare tensiunea dintre frămîntarea angoasantă a naturii și fantezia umană, a creat tot la Barcelona celebrul și unicul în felul său, Parcul Güell. Gaudi credea mult în forța culorii, deși era arhitect, și nu pictor. „Arta, scria el în jurnalul său din 1878, înseamnă frumosul, frumosul înseamnă viața pe care numai culoarea o poate exprima... ornamentica este și va fi colorată cînd e vorba de lumea minerală, vegetală, animală, de cer sau pămînt, totul poartă pecetea individualității datorită contrastelor de culoare. Iată de ce trebuie să policromăm orice element arhitectonic“ [7]. Policromia parcului creat de el nu este dată atît de masele vegetale, cît de „îmbrăcămintea“ din ceramică, adevărate mozaicuri din pete coloristice de diverse dimensiuni, de piesele arhitectonice : zidul înconjurător, acoperișurile pavilioanelor, balustradele, băncile, toate vor să exprime nu numai „poezia pietrei“, dar și forța coloristică a naturii dirijate de fantezia omului. Amintirile tradiției mudejare, suprarealismul gîndirii sale poetice, demonul barochist care cheamă spre natura unde se ascund toate posibilitățile de creație fac din acest parc o operă unică în lume și o încercare de a realiza ceea ce esteti-

cianul german citat mai sus numea „parcul viitorului."

Patricianul spaniol D. Eusebi Güell Bacigaluri, admirator al reședințelor suburbiilor marilor orașe englezești, îl finanțează pe catalanul acesta straniu în ideile sale, pentru a realiza o zonă rezidențială lîngă Barcelona. În „grădina viitorului" Gaudí a sugerat și unele idei pentru orașul viitorului, despărțind în primul rînd circulația pietonală de cea a vehiculelor : astfel, pentru plimbare a creat scări cu forme sinuoase, bogat ornamentate în ceramică policromă, iar pentru vehicule a construit un viaduct al cărui interior pare o grotă în care materia parcă nu s-a decis încă ce forme să ia, această grotă folosind și ca loc de refugiu și adăpost împotriva soarelui și a ploii. Interesantă este și o „piață" concepută ca o platformă sprijinită pe o colonadă ce amintește de patio roman. Apa de ploaie se adună într-un bazin-cisternă și se utilizează la irigarea spațiilor de verdeață. Intrarea în parcul înconjurat de un zid, și acesta colorat, se face printr-un pavilion ce amintește de stilul gotic ; la stînga intrării, un alt pavilion în stil „gaudian" adăpostește administrația parcului. Liniile construcțiilor sînt sinuoase, totul pare că se mișcă. Arborii exotici, spațiile florale, băncile de forme ciudate, bogat cromate, placate cu ceramică, lumina care inundă parcul și face să strălucească mozaicul, totul pare aici creat pentru a produce, înainte de alte trăiri, pe aceea pe care barochiștii o numesc „meraviglia", uimirea.

Deceniile din urmă au adus o nouă formă de frică : frica ecologică. Jean Dorst își intitula un studiu *Înainte ca natura să moară*, iar Oriana Fallaci scria și ea o carte angoasantă, *Dacă soarele ar apune ?*, amîndouă tratînd aceeași problemă : omul și civilizația, civilizația și natura. Criza artei grădinilor din secolul nostru este o criză spirituală și nu una materială, deoarece spațiile verzi, grădinile-tip s-au înmulțit aproape inflaționar. Dar voind să supună natura și s-o înfrumusețeze, fără a ține cont de „spiritul" ei, omul a ajuns un potențial inamic al ei și, implicit, al formei idealizate care este grădina. La capătul acestei scurte istorii culturale a artei grădinilor ne vine în minte, ca o consolare în fața fricii că într-o zi ar putea să apară chiar grădini ale viitorului cu arbori, gazon și flori de plastic, o cugetare a lui Pascal : „Într-o grădină s-a prăpădit omenirea. Într-o grădină se va mîntui ea".

Note

Grădina — obiect estetic

1. Mircea Eliade, „La nostalgie du paradis dans les traditions primitives", în *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 96.
2. A se vedea studiul Mariei Cécile Guhl, *Le paradis ou la configuration mythique et archetypale du refuge*, în „Circe" 3, Paris, 1972. „Paradisul va avea aşadar forma unei grădini, a unei grădini a cărei închidere este mai mult sau mai puţin marcată, dar mai ales el va poseda întotdeauna conţinutul unei grădini care se poate rezuma esenţial la trei elemente: vegetaţie fecundă, apă, lumină" (p. 28).

   În dicţionarul de simboluri al lui James Hall (*Dictionary of Subjects and Symbols in Arts*, Londra 1974), grădina, spaţiu închis, este simbol, printre altele, şi al „imaculatei concepţiuni". Aceasta ne aminteşte de *Cîntarea Cîntărilor*: „O grădină pecetluită eşti tu, iubita mea...".
3. A se vedea Rosario Assunto, „Ideea de peisaj absolut şi grădinăritul ca artă", în *Peisajul şi estetica*, II, traducere de Olga Mărculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.
4. Poate că şi dificultatea de a decide în ce măsură grădina ar fi o *imitaţie* (într-o estetică dominată pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de principiul imitaţiei) a fost una dintre cauzele neincluderii ei printre „artele frumoase". La popoarele care nu au supraestimat ideea de „mimesis", cum ar fi chinezii şi japonezii, grădina a figurat dintotdeauna, alături de poezie şi pictură, între artele superioare.
5. Georg Lukács, „Arta grădinilor", în *Estetica*, II, traducere de Dieter Paul Fuhrmann şi H.R. Radian, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 415.
6. Teoria lui Lukács, potrivit căreia grădina a fost la început un spaţiu îngrădit, utilitar, se înscrie într-o direcţie estetică veche, ce încerca să lege frumosul de util, de funcţionalitatea practică. Teoriile non-funcţionalităţii obiectului estetic aparţin gîndirii speculative kantiene şi postkantiene. Lor li se opuseseră, încă în secolul al XVIII-lea, iluminiştii, adepţi ai frumosului utilitar.
7. Al. Husar, *Ars longa*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 180.
8. Formularea aparţine lui Assunto, vezi capitolul „Formele naturii şi forma peisajului", *op. cit.*
9. Citäm ca studiu de referinţă pentru ornamentica grădinii din trecut şi de astăzi, *The Wall-Furnished Garden* al lui Michael Balston, ed. Mitchell Beazley, Londra, 1986.
10. În *Gärten*, apud Assunto, *op. cit.*, II, p. 316.
11. Immanuel Kant, „Despre clasificarea artelor frumoase", în *Critica facultăţii de judecare*, traducere de Vasile Dem Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 215.
12. Idem, p. 218.
13. Lukács, *op. cit.*, p. 415.
14. Idem, p. 419—420.
15. Vezi Edouard Guithon, *Jacques de Lille, jardinage et poésie*, Paris, 1974.
    Titlul exact al poemului abatelui de Lille este semnificativ: *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages.*

Grădinile „suspendate" ale Babilonului

1. Cuvîntul „suspendate" vine din latinescul *pensile*, care însemna în acelaşi timp obiect care atîrnă, dar şi terasă susţinută pe coloane.
2. Vezi cartea lui Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon. Oraşul ca destin al oamenilor de la Ur la Utopia*, traducere de Josefina Baltazar şi Camil Baltazar, Editura politică, Bucureşti, 1968.
3. Liviu Rebreanu, *Adam şi Eva*, Junimea, Iaşi, p. 86.

4. Idem, p. 87—88.
5. În studiul său *Les jardins suspendus de Semiramis*, Sophie de Serdakowska tratează în detaliu istoria și legenda lui Semiramis, susținînd, contrar altor păreri, că Sammuramaht era numele asirian al Semiramisei și nu al altei regine.
6. Apud Wolf Schneider, *op. cit.*, p. 102.
7. „Așa i se va întîmpla Babilonului, podoaba împărăților, mîndra coroană a caldeilor, întocmai ca Sodomei și Gomorei. Nu va mai fi locuit în veci și neam de neam... Ci numai fiarele sălbatice se vor sălășlui într-însul, și casele lui vor adăposti numai bufnițe... și șacalii vor urla în palatele lor și lupii în castelele lor de petreceri" (Isaia 13, 19—22).

Grădinile geometrice ale Egiptului antic

1. Apud Friedrich Schnack, *Traum vom Paradies*, Hamburg, 1962, p. 49.
2. Pierre Grimal, *L'art des jardins*, P.U.F., Paris, 1959, p. 17.

Grădina persană preislamică

1. Trebuie să subliniem faptul că, de fapt, perșii i-au învățat pe arabi arta grădinilor. Necesitatea unei sițuări în istorie ne determină să vorbim despre „grădina persană preislamică" deosebită de „grădina persană postislamică" ce aparține Orientului medieval.

Grădinile sacre grecești

1. Homer, *Odiseea*, traducere de Eugen Lovinescu, Editura Tineretului, București, 1958, p. 90.
2. Teocrit, „Ciclopul", în *Idile*, p. 45—50, traducere de Teodor Naum, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
3. Longos, *Dafnis și Cloe*, traducere de Maria Marinescu Himu, Editura Minerva, București, 1979, p. 14.

„Villa" și parcul roman

1. Pierre Grimal, *Les jardins romains*, P.U.F., Paris, 1969, p. 325.

2. Idem, p. 355.
3. „Thiasae" era un gen de spectacol în care se înscenau miturile.
4. Vezi Marcus Tullius Cicero, *Scrisori către Atticus*, traducere de Const. Popescu Mehedinți, Editura Univers, București, 1977.
5. Plinius cel Tînăr. *Opere complete*, vol. II, traducere de Liana Manolache, Editura Univers, București, p. 17—18.
6. Grimal, *op. cit.*, p. 25.
7. Plinius cel Tînăr, *op. cit.*, V, 6, p. 159.
8. Ovidiu, „Arta iubirii", I, în vol. *Arta iubirii*, traducere de Maria Valeriu Petrescu, Editura Minerva, București, 1977, p. 185.

Grădinile Bizanțului

1. Élie Faure, *Istoria artei*, vol. II, traducere de Irina Mavrodin, Editura Meridiane, București, 1970, p. 201.
2. Un studiu dedicat în exclusivitate grădinii bizantine este acela al lui Otmar Schissel, *Die bysantinischen Gärten*, Viena și Leipzig, 1942.

Grădinile islamice ale evului mediu

1. Ibn Khaldun, *Discours sur l'histoire universelle*, „Sindbad", Paris, 1968. *Muquadima*, celebra carte a lui Ibn Khaldun (1322—1406), rămîne încă una dintre cele mai interesante opere prin care poate fi cunoscută lumea musulmană.
2. Élie Faure, op. cit., vol. II, p. 237.
3. A se vedea pentru o documentație mai amplă : Friedrich Schnack, *op. cit.*, capit. „Aladins Wundergarten und die maurischen Wasserkunste", Marguerite Charageat, *L'art des jardins*, capit. „Jardins de l'Islam", Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, II, capit. Bizanz und die Läander des Islam", pp. 141—176.
4. Saadi, *Grădina florilor*, traducere de George Dan, E.S.P.L.A., București, 1959.

Grădinile arabe din Andaluzia

1. Apud Friedrich Schnack, *op. cit.*, p. 101.
2. Jean Galloti, *Le jardin et la maison arabe au Maroc*, Albert Levy, Paris, 1926.

3. Apud Francesco Prieto-Moreno, *Los jardines de Granada*, „Ciugueña", Madrid, 1952, p. 15.
4. Apud Francesco Prieto-Moreno, *op. cit.*, p. 85.
5. Ortega y Gasset, *Teoría de Andalucía*, apud Francesco Prieto-Moreno, *op. cit.*, p. 16.
6. Francesco Prieto-Moreno, *El jardín hispanomusulmán*, în „Temas de nuestra Andalucía", nr. 3, 1975, p. 57.

Grădinile chineze

1. Traducere din versiunea germană a cărții lui Lao Tse, *Tao Te King*, Eugen Dietrichs Verlag, München.
2. Oswald Sirén, *Gardens of China*, „Ronald Pr.", New York, 1949, p. 29. Sinologul suedez a publicat în 1950 un alt studiu referitor la relația dintre grădina europeană și cea chineză, intitulat *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*.
3. Yuan Yeh, *Tratat de grădinărit*, 1634, sfîrșitul perioadei Ming. Un alt tratat de acest gen a fost acela apărut în 1613, aparținînd lui Su Yuan Shih Pu.
   Cîteva capitole din studiul lui Yuan Yeh sînt revelatoare pentru felul cum concepeau chinezii arta de a amenaja grădini: „Discurs despre grădină", „Alegerea locului convenabil", „Printre copaci la munte", „În oraș", „Lîngă lac", „Pregătirea pămîntului", „Alegerea stîncilor" etc. În cartea lui Oswald Sirén, *Grădinile Chinei*, sînt citate capitole întregi din Yuan Yeh. Ceea ce impresionează este asemănarea de preocupări ale grădinarilor europeni și chinezi din aceeași epocă, cu deosebirea că grădinarii chinezi aveau o concepție mai fermă în ceea ce privește „teoria" grădinăritului.
4. Apud Oswald Sirén, *op cit.*, p. 29.
5. Apud Marguerite Charageat, *op. cit.*, p. 60.
6. Apud Oswald Sirén, *op. cit.*, p. 3.
7. Idem, p. 39.
8. Jakob von Falke, *Der Garten, sein Kunst und Kulturgeschichte*, Berlin, 1888, p. 86.

Grădinile japoneze

1. Paul Arnold, *Le Zen et la tradition japonaise*, capit. „O grădină Zen", p. 102.

2. Sei Șonagon, *Însemnări de căpătîi*, traducere de Stanca Cionca, Editura Univers, București, 1977, p. 272.
3. Idem, p. 146.
4. Idem, p. 199.
5. A se vedea *Katsura. Ein Ort der Besinnung*, Belser Verlag, Stuttgart.

Grădinile indiene

1,2. Kalidassa, în vol. *Cultura și filosofia indiană în texte și studii*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978, p. 222—225.
3. *Mahabhărata. Nala și Damayanti*, traducere de Ion Larion Postolache și Charlotte Filitti, Editura Albatros, București, p. 68.
4. Idem, p. 74.
5. *Ramayana*, traducere de G. Coșbuc și C. D. Zeletin, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 91.
   Într-un alt loc, Hanuman ajunge într-o altă grădină, „grădina Asoka", a cărei artă trădează această tentație a artificializării naturii: „Grădina, se scria acolo, era mai mult decît încîntătoare. Helești pline de farmec terase daurite, coline făurite cu meșteșug. Văzîndu-le, inima lui Hanuman se umplu de bucurie. În jurul unor copaci se aflau bănci de aur și de argint. Clopoței agățați printre ramuri se mișcau cu clinchete argintii la adierea zefirului". Parcă ne-am afla în grădinile Bizanțului sau în cele ale califilor arabi, deși acțiunea *Ramayanei* se plasează cu multe secole înainte de era noastră.
6. A se vedea, pentru o documentație mai amplă, *Sarngadhara Upavana vinoda*, Calcutta, 1935. De asemenea, Marie Luise Gothein, *Indische Gärten*, München, 1926.

Grădinile evului mediu european

1. Friedrich Schnack, capitolul „Dar Paradiesgärtlein und Lustgarten im Mittelalter", *op. cit.*, p. 104—124.
2. Labirintul este, ca temă arhitecturală, la fel de vechi ca și orașul și, pînă la orașele moderne, cu bulevarde drepte, toate orașele erau niște labirinturi. Poate că labirintul, cel de la Cnosos, în primul rînd,

dădea un sentiment de siguranță locuitorilor unei cetăți. Numai cei străini de cetate aveau nevoie de un fir al Ariadnei.

3. Vezi capit. „Témoignages des miniaturistes et des peintres", în Marguerite Charageat, *op. cit.*, p. 94—99.
4. Teresa McLean, *Medieval English Gardens*, „The Viking Press", New York, 1980.
5. Giovanni Boccaccio, *Decameronul*, traducere de Eta Boeriu, Editura Minerva, București.

Grădinile Renașterii italiene

1. Torquato Tasso, *Ierusalimul eliberat*, traducere de Aurel Covaci, cîntul XVI, 2, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 163.
2. Pierre Grimal, *L'art des jardins*, p. 70.
3. Ivan Cloulas, *Lorenzo Magnificul*, traducere de S. Popescu, Editura Meridiane, București, 1987, p. 237—302.
4. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Renașterea. Umanismul și dialogul artelor*, Editura Albatros, București, p. 88—106.
5. Pentru o cunoaștere mai completă, a se vedea G. Gromôrt, *Jardins d'Italie*, Paris, 1922, Gigliola Magrini, *Grandi giardini d'Italia*, Milano, 1970, și J. C. Shephard, S. A. Jellicoe, *Italian Garden of Renaissance*, Londra, 1953, New York, 1955.

Bomarzo, o grădină parodică ?

1. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, capit. „Parodia și generalizarea burlei în Renaștere", p. 151—170.
2. Manuel Mujica Lainez, *Bomarzo*, traducere de Romeo Magherescu, Editura Univers, București, 1987, p. 126.
3. Jacqueline Theurillat, *Les Mystères de Bomarzo et les jardins symboliques de la Renaissance*, Geneva, MCMLXXII, 1973.
4, 5. Dan Grigorescu, Prefață la romanul *Bomarzo*, p. XXIII.

Grădinile italiene ale Occidentului

1. Apud Fr. Schnack, *op. cit.*, p. 195.
2. Apud M. Charageat, *op. cit.*, p. 119—126.
3. A se vedea studiul lui Guy Demerson, *La Mythologie classique dans l'oeuvre de la Pléiade*, Geneva, „Droz", 1972.

Grădina barocă

1. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphilli*, ediție critică, Padova, 1964.
2. Apud P. Grimal, *L'art des jardins*, p. 70—71.
3. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, „L. de P.", Paris, 1961.
4, 5, 6, 7. Torquato Tasso, *Ierusalimul eliberat*, II, cîntul XVI, Editura Tineretului, București, 1969, p. 163—168.
8. Baltazar Gracián, *Oracolul manual. Criticonul I*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1975, p. 10.
9. A se vedea Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, traducere de Constantin Teacă, Editura Univers, București, 1976, și *L'Intérieur et L'Extérieur*, „José Corti", Paris, 1969, p. 165—211.
10. Jean Rousset pune barocul în general sub semnul păunului și al lui Circe.
11. A se vedea Marie Luise Gothein, *op. cit.*, capitolul despre barocul german, și Dereck Clifford, *Geschichte der Gartenkunst*, capit. „Barock-Garten im übringen Europa", München, 1966, p. 181—251.

Grădina clasică franceză. Versailles

1. George Oprescu, *Manual de istoria artei. Barocul*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 76.
2. Bernard Teyssèdre în studiul său *L'art au siècle de Louis XVI*, Paris, 1967, indică mai multe studii teoretice despre grădinărit apărute în epocă. Pe lîngă *La perspective curieuse* a lui P. Jean-François Niceron, *Traité de jardinage...*, 1638, a lui Jacques Boyceau, și *Le jardin de plaisir... avec un abrégé d'agriculture*, 1651, a lui André Mollet, se citează o *Conférence sur l'Union de l'Art avec la Nature*, 1671, a lui Michel Augier, *Conférence sur lumière selon différentes heures de jour*, 1669, și chiar un studiu al lui Ludovic al XIV-lea, rămas în manuscris, intitulat *Manière de montrer les jardins de Versailles*, de pe la 1700. De asemenea, în 1672, apăruse o *Description de la Grotte de Versailles* datorată lui André Félibien.
3. Pierre Grimal, *L'art des jardins*, p. 87.
4. A se vedea Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța*, capit. VI, „Apa în mișcare" și capit. VII, „Forme baroce".

5. Bernard Teyssedre dedică un capitol Grotei lui Thetis. Un studiu recent este cel al lui Liliane Lang, publicat în „Art de France", I, 1961, intitulat *La Grotte de Versailles.*
6. William Fleming, *Arte și idei,* traducere de Florin, Ionescu, Editura Meridiane, București, 1983, p. 74.

Grădina peisagistă

1. Ronsard, *Antologie lirică,* traducere de Al. Rally, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, p. 26.
2. Rosario Assunto, „Dialectica negativă a grădinii iluministe", în *Scrieri despre artă,* Editura Meridiane, București, 1988, p. 9—63.
   După ce analizează opiniile unui estetician iluminist italian, Pietro Verri, care în eseul *Desfătările vilei* exprima noul gust al secolului asupra naturii (natura este frumoasă atunci cînd este spontană și cînd îți dă sentimentul eficienței, desfătarea trebuind să fie cognitivă în aceeași măsură în care este senzitivă), Assunto precizează : „Toate cele de mai sus sînt considerații care i-au fost de folos lui Wittkower pentru a-și legitima teza sa (de altminteri anticipată de Argan) conform căreia grădina peisagistică, în manieră engleză, avea origine *iluministă* și nu, așa cum multă vreme s-a crezut, preromantică : pentru că în grădina engleză artificiul era folosit, exact ca în descrierea făcută de Verri, pentru imitarea și stimularea spontaneității naturale" (p. 32).
3. P. Grimal, *L'art des jardins,* p. 91.
4. Apud Assunto, *Peisajul și estetica,* I, p. 447.
5. Kant, *op. cit.,* p. 203.
6. Apud Assunto, *Peisajul și estetica,* II, p. 221.
7. J.J. Rousseau, *Visările unui hoinar singuratic,* traducere de Mihai Șora, Editura pentru Literatura Universală, București, 1968, p. 117.

Grădina mixtă

1. Pierre Grimal, *L'art des jardins,* p. 105.
2. Apud M. Charageat, *op. cit.,* p. 169.
3. Idem, p. 170.
4. Pierre Grimal, *op. cit.,* p. 106.

5. Apud Fr. Schnack, *op. cit.,* p. 309.
6. A se vedea Assunto, „Dialectica negativă a grădinii iluministe", în *Scrieri despre artă,* Editura Meridiane, București, 1988.

Grădinile în secolul romantic

1. Foarte rar, în unele studii mai generale despre romantism, găsim și cîte un capitol intitulat : Grădina romantică. Așa, spre exemplu, în cartea lui Raymond Immerwahr, *Romantisch, Genesis und Tradition einer Denkform,* Athenäum Verlag Gambh, Frankfurt pe Main, 1972, capit. II se intitulează Der romantische Garten.
2. „În grădina botanică, unde natura este expusă în scop cognitiv și nu ornamental și nici pentru distracție, frumusețea naturii este frumusețea adevărului sau științific, dincolo de funcția pe care plantele o îndeplinesc în măsura în care sînt destinate alimentației sau medicinii", scrie Assunto în „Dialectica negativă a grădinii", iar G.C. Argan, în „Giardino e parco" din Enciclopedia Universale dell'Arte vol. VI, capit. 5 : „Grădina botanică poate fi considerată ca o ultimă configurare a poeticii grădinii, nediferind în mod substanțial de *poezia științifică* înfloritoare în secolul al XIX-lea".
3. O frumoasă și pertinentă descriere a grădinii botanice din Kew, „The Royal Botanic Gardens", multă vreme ideal de grădină botanică, o găsim în relatările de călătorie ale savantului român Alexandru Borza. A se vedea în acest sens vol. *Amintirile turistice ale unui naturalist,* Editura Sport-Turism, București, 1987.
4. Despre Friedrich Ludwig Sckell și Hermann Fürst Pückler Muskau, a se vedea capitolele din studiile lui Derek Clifford, *Geschichte der Gartenkunst,* Pristel-Verlag, München, 1966, p. 404—413, și Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst,* Jena, 1929, p. 410—412.

Grădinile americane

1. A se vedea Porcinai Pietro — Mordini Atillio, *Gärten,* p. 135—138.
2. Marie Luise Gothein, *op. cit.,* capitolul „Amerikanische Parkpflege in früherer Zeit", p. 435, și „Die neue Park-

politik in Amerika", p. 442, şi Leo Marx, *The Machine in the Garden, Technology and the pastoral ideal in America*, New York, 1964.

Grădinile în secolul al XX-lea

1. Wolf Schneider, *op. cit.*
2. A se vedea I.G.A. '83 (Internationale Gartenbauausstellung, München '83).
3. A se vedea Assunto, *Scrieri despre artă*, p. 31.
4. Carlo Lodoli, apud Assunto, *op. cit.*, p. 31.
5. Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, traducere de Irina Runcan, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 147.
6. Alexadru Borza, *op. cit.*, p. 139—143. O pledoarie pentru parcurile naţionale ale României găsim în „Retezat — viitorul parc naţional al României", p. 153.
7. „Secolul XX", 1971, 1—3, p.154. Tot pentru Gaudí, a se vedea *Gaudí* de Salvador Tarrago, ed. Escudo de oro, Barcelona, 1983.

Bibliografie

ADAMS, WILLIAM HOWARD — *The French Garden, 1500—1800*, Scolar Press, Londra.

ARGENVILLE, A.J., DEZALLIER D' — *La théorie et la pratique du jardinage*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1972, New York.

ASSUNTO, ROSARIO — *Peisajul şi estetica*, traducere de Olga Mărculescu, Editura Meridiane, 1986, Bucureşti,

BALSTON MICHAEL — *The Well Furnished Garden*, Mitchell Beazley, 1986, Londra.

CHARAGEAT, MARGUERITE — *L'art des jardins*, P.U.F., 1962, Paris.

COWEL, FRANK RICHARD — *Gartenkunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Belsen Verlag, 1979, Stuttgart şi Zürich.

CLIFFORD, DEREK — *Geschichte der Gertenkunst*, Prestel Verlag, 1981, München.

COUFFIGNAL, ROBERT — *Le drame de l'Eden : le récit de la Genese et sa forme littéraire*, vol. 46, 1980.

COMITO, TERRY — *The Idea of the Garden in the Renaissance*, The Harvester Press, 1979.

GALLOTI, JEAN — *Le jardin et la maison arabe au Maroc*, Albert Levy, 1926, Paris.

GAXOTTE, PIERRE — *Versailles que j'aime*, Sun, 1958, Paris.

GOTHEIN, MARIE LUISE — *Geschichte der Gartenkunst*, Georg Olms Verlag, 1977, Hildesheim — New York.

GRIMAL, PIERRE — *L'art des jardins*, P.U.F., 1954, Paris, — *Les jardins romans a la fin de la République et aux*

deux premiers siècles de l'Empire, Editions de Boccard, 1943.
GROMORT, GEORGE — *Jardins d'Espagne*, A. Vincent, 1926, Paris.
— *Jardins d'Italie*, 1922, Paris.
GUHL, MARIE-CECILE — *Les Paradis ou la configuration* mythyque et archétipale du Refuge, Circe 3, 1972, Paris.
HARAD, HIRO — *The Garden of Japan*, 1928, Londra.
HOCKE, GUSTAVE — *Lumea ca labirint*, traducere de Victor. H. Adrian. Editura Meridiane, 1979. Bucureşti.
IMMERWAHER, RAYMOND — *Romantische Genesis und Tradition einer Denkform*, Athenäum Verlag, 1972, Frankfurt.
KENETH, CLARK — *Arta peisajului*, Editura Meridiane, 1969, Bucureşti.
McLEAN, TERESA — *Medieval English Gardens*, The Viking Press, 1980, New York.
MEZ, LYDIA — *Der Garten in der Literatur*, 1979. Basel.
MORENO, FRANCISCO PRIETO — *Los jardines de Granada*. Ciguena, 1952.
— *El jardin hispanomusulmán. Temas de nuestra Andalusia*, 1987.
PORCINAI, P., MORDINI, A — *Garten*, Schuler Verlaggeselschaft, 1974, München.
PREDA, M., PALADE, L. — *Arhitectura peisageră*, Editura Ceres, 1976. Bucureşti.
ROLADN, REINER — *Die Welt als Garten. China*, Graz, 1976.
SCHNACK, Friedrich — *Traum vom Paradies. Eine Kulturgeschichte des Gartens*, Rutten und Leoning, Hamburg, 1962.
SERDAKOVSKA, SOPHIE DE — *Les jardins suspendus de Sémiramis*. Librairie encyclopedique. Bruxelles.
SIRÉN, OSWALD — *Gardens of China*, New York, 1949.
STEIN, P. — *Les jardins de France*, Paris, 1913.
THEURILLAT, JACQUELINE — *Les mustères de Bomarzo et les jardins symboliques de la Renaissance*, Geneva, 1973.
TOUQUIER, M., DUCHÊNE, A. — *Des divers styles de jardins*. Emil Paul Editeur, Paris, 1914.
YOSHIDA, TETSURO — *Der japanische Garten*, Tübingen, 1963.

Cuprins

GRĂDINA — OBIECT ESTETIC 5
„GRĂDINILE SUSPENDATE" ALE BABILONULUI . 21
GRĂDINILE GEOMETRICE ALE EGIPTULUI ANTIC 30
GRĂDINA PERSANĂ PREISLAMICĂ 36
GRĂDINILE SACRE GRECEŞTI 42
„VILLA" ŞI PARCUL ROMAN 49
GRĂDINILE BIZANŢULUI 68
GRĂDINILE ISLAMICE ALE EVULUI MEDIU . . 73
GRĂDINILE ARABE DIN ANDALUZIA . . . 84
GRĂDINILE CHINEZE 95
GRĂDINILE JAPONEZE 119
GRĂDINILE INDIENE 130
GRĂDINILE EVULUI MEDIU EUROPEAN . . . 134
GRĂDINILE RENAŞTERII ITALIENE 150
BOMARZO, O GRĂDINĂ PARODICĂ ? 172
GRĂDINILE ITALIENE ALE OCCIDENTULUI . . 183
GRĂDINA BAROCĂ 200
GRĂDINA „CLASICĂ" FRANCEZĂ. VERSAILLES . 216
GRĂDINA PEISAGISTĂ 242
GRĂDINA MIXTĂ 261

GRĂDINILE ÎN SECOLUL ROMANTIC 274
GRĂDINILE AMERICANE 286
GRĂDINILE ÎN SECOLUL XX 289
NOTE 298
BIBLIOGRAFIE 309

Redactor : GHEORGHE BALA
Tehnoredactor : KLARA GALIUC

Bun de tipar : 17.XII.1991
Apărut 1992 ; coli de tipar 9,75 ; planșe 32

Tipărit la Imprimeria „Bacovia" Bacău
Str. Mioriței nr. 27
ROMÂNIA
sub comanda nr. 5140/1991

MARIO DE MICHELI — Manifeste revoluționare
NICOLAS SCHÖFFER — Orașul viitorului și cibernetica
GEORGE HENDERSON — Goticul
ABRAHAM MOLES — Psihologia kitsch-ului
JACOB ROSENBERG — Criteriul calității în artă
VIORICA GUY MARICA — Pictura germană între Gotic și Renaștere
H.R. RADIAN — Cartea proporțiilor
DAN GRIGORESCU — Aventura imaginii
ALEKSA CELEBONOVIĆ — Realismul burghez la sfîrșitul secolului al XIX-lea
JOHN SHEARMAN — Manierismul
ION IANOȘI — Sublimul în estetică
FRANÇOIS CHENG — Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc
MIHAI GRAMATOPOL — Arta imperială a epocii lui Traian
KARL JETTMAR — Arta stepelor
ANDREI CORNEA — Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină
ION IANOȘI — Sublimul în artă
MIHAI ISPIR — Clasicismul în arta românească
GRIGORE ARBORE — Forma ca viziune
MIHAI GRAMAȚOPOL — Portretul roman în România
GHEORGHE COSMA — Pictura istorică românească
AMELIA PAVEL — Peisaj natural – peisaj uman
ION IANOȘI — Sublimul în spiritualitatea românească
MELINE-POLADIAN GHENEA — Arta preistorică și antică din regiunea caucaziană
DAN GRIGORESCU — Cumințenia pământului
ION GHINOIU — Vîrstele timpului
VICTOR ERNEST MASEK — Artă naivă
ADRIAN-SILVAN IONESCU — Artă și document
MONICA MĂRGINEANU-CÎRSTOIU — Romantismul în arhitectură
MIHAI GRAMATOPOL — Artele miniaturale în antichitate